

Mus. Th.

1819

Mrs. Th.

1819.

Krieger.

Mus. Ph. 1819.

Lehrbücher der Musik.

Dritter Band.

Der

rationelle Musikunterricht.

Versuch einer musikalischen

Pädagogik und Methodik

für

Künstler, Pädagogen und Musikfreunde

von

Ferdinand Krieger.

LEIPZIG.

Verlag von Moritz Schäfer.

399 = A. Warming beifundig

Der
rationelle Musikunterricht.

Versuch einer musikalischen

Pädagogik und Methodik

für

Künstler, Pädagogen und Musikfreunde

von

Ferdinand Krieger.

LEIPZIG.

Verlag von Moritz Schäfer.

1870.



Im rechten Musikunterrichte die rechte Er-
ziehung, denn in der Musik — eine Manifestation
der Weltordnung.

G. Schilling.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

V o r w o r t.

Obgleich auf allen Gebieten der Musik eine unübersehbare Productivität sich kundgibt, die neben dem vielen Schlechten und Gehaltlosen des Guten gar vieles schafft, ist doch die musikalische Pädagogik und Methodik ein noch unangebautes, bislang fast gänzlich vernachlässigtes Feld. Der hohen Bedeutung wegen, die jene Disciplin nicht bloß auf dem Gebiete der Musik, sondern selbst in der allgemeinen Erziehung einzunehmen berechtigt ist, habe ich den Versuch gemacht, die Grundzüge der musikalischen Pädagogik und Methodik für Künstler und Musikfreunde, namentlich für Lehrer der Musik zur wahren Ausbildung der ihnen anvertrauten Zöglinge nach psychologischen und anthropologischen Principien unter dem Titel: „Der rationelle Musikunterricht“ aufzustellen und systematisch darzulegen. Dass diese Arbeit mit nicht unerheblichen Schwierigkeiten verbunden war, geht schon daraus hervor, dass dem Verfasser keine Hilfsmittel zu Gebote standen;

gleichwohl habe ich nicht verabsäumt, das nur vereinzelt Gebotene zu sammeln und zu meinem Zwecke, so weit als thunlich, zu benützen. Besonders Dank spreche ich hiermit jenen Verlagsbuchhändlern aus, die mir einzelne Werke zur Durchsicht übermittelten, um das Lehrmaterial möglichst zu vervollständigen. Jedoch konnte nicht alles Vorhandene aufgeführt werden, einmal um die Grenzen dieses Werkes nicht zu überschreiten und dann nur Vortreffliches in Vorschlag zu bringen. Sollte nun so manches Werk unliebsamerweise vermisst werden, so wolle man den Verfasser entschuldigen, da er nur auf Bekanntes und längst Bewährtes hinweisen wollte. Briefliche Mittheilungen über unbekannte Werke und Zusendungen von solchen werden mir stets angenehm sein, wie auch Erfahrungen im Unterrichte von Seite der geehrten Herren Collegen.

Sollte dieser Versuch dazu dienen, angehenden Lehrern ein Wegweiser in die wahre Lehrmethode der Musik zu sein und die Ideen fertiger Lehrer immer praktischer auszugestalten, so finde ich mich für meine Arbeit hinlänglich belohnt.

Regensburg, den 24. Mai 1870.

Ferd. Krieger.

Inhalts - Verzeichniss.

	Seite.
Einleitung	1
I. Theil. Der Lehrstoff	3
1. Die Lehrgegenstände	5
A. Theorie	5
1. Elementartheorie	6
2. Physikalische Theorie	7
3. Theorie der Tonsetzkunst	9
a. Harmonielehre	10
b. Figurations- und Imitationslehre	11
c. Contrapunkt, Canon und Fuge	12
d. Formenlehre	14
e. Instrumentationslehre	16
f. Partitur- und Direktionskenntniss	20
B. Nebenwissenschaften	21
a. Geschichte der Musik	22
b. Aesthetik	26
c. Methodik und musikalische Pädagogik	27
d. Literatur	28
e. Sprachen	29
C. Praxis	30
a. Gesang	30
b. Instrumentalmusik	30
1. Clavier	30
2. Orgel	30
3. Orchesterinstrumente	30
2. Ziel und Umfang der Lehrgegenstände	31
3. Vertheilung des Lehrstoffes	32
II. Theil. Die Lehrgrundsätze	34
A. Grundsätze, welche sich zumeist auf die geistige Organisation des Eleven beziehen	34
1. Unterrichte naturgemäss	34
2. Unterrichte darstellend	37

VI

	Seite.
3. Unterrichte elementarisch	39
4. Unterrichte allseitig	41
B. Grundsätze, welche sich meist auf den Lehrstoff beziehen	45
1. Zerlege den Lehrstoff	45
2. Verweile bei den Elementen	45
3. Concentrire die Lehrgegenstände	46
C. Grundsätze, welche sich mehr auf den Musiklehrer beziehen	47
1. Unterrichte anziehend	47
2. Unterrichte kraftvoll	47
3. Unterrichte fortschreitend	48
III. Theil. Der Lehrgang	49
A. Lehrgang für die allgemeine musikalische Bildung	50
1. Das Säuglingsalter	51
2. Erstes Kindesalter	52
3. Zweites Kindesalter	54
4. Jünglingsalter	62
B. Lehrgang für den speciellen Musikunterricht	63
I. Gesang	64
A. Elementargesangunterricht	66
B. Chorgesangunterricht	74
C. Sologesangunterricht	76
II. Clavier	76
A. Elementar-Clavierunterricht	78
B. Höherer Clavierunterricht	81
III. Orgel	84
A. Elemente des Orgelspiels	84
B. Das kirchliche Orgelspiel	85
C. Das virtuose Orgelspiel	85
IV. Violin.	86
A. Elementar-Violinunterricht.	86
B. Höherer Violinunterricht	87
V. Der theoretische Unterricht	87
A. Elementartheorie	87
B. Harmonielehre	88
C. Compositionslehre	91

VII

	Seite.
IV. Theil. Die Lehrform	94
A. Lehrform des allgemeinen Musikunterrichts	94
a. Der Kindergarten	95
b. Die Volksschule	97
c. Die Musikschule	100
B. Lehrform des speciellen Musikunterrichts	101
1. Die Fingerübungen	102
2. Die Etuden	102
3. Die Musikstücke	102
4. Die Uebung	102
5. Das Vorspiel	103
6. Der Fingersatz	103
7. Lob und Tadel	104
V. Theil. Die Lehranstalten	105
A. Allgemeine Musikbildungsanstalten . .	105
1. Die Musikbildungsschule zu Braunschweig .	105
2. Die Musikschule zu Nürnberg	112
B. Höhere musikalische Lehranstalten . .	116
1. Das Conservatorium zu Paris	117
2. Das Conservatorium zu Prag	118
3. Das Conservatorium zu Leipzig	118
4. Das Conservatorium zu Berlin	120
5. Das Conservatorium zu Stuttgart	121
6. Das Conservatorium zu Cöln	123
7. Die k. Musikschule zu München	124
8. Die Musikschule zu Frankfurt a. M.	128
9. Die Schule des höhern Clavierspiels zu Berlin	129
VI. Theil. Das Lehrmaterial	131
A. Gesang	131
1. Elementargesang	131
a. Schulen	131
b. Exercitien	131
2. Chorgesang	132
a. Schulen	132
b. Duetten	133
c. Terzetten	133
d. Quartetten für gemischten Chor	134
e. Quartetten für Männerchor	136
f. Solo und gemischter Chor mit Orchester.	139
g. Männerchor mit Orchester	140

VIII

	Seite.
3. Sologesang	141
a. Schulen	141
b. Exercitien	142
c. Gesänge für Sopran	144
d. Gesänge für Mezzosopran und Alt	147
e. Gesänge für Tenor	149
f. Gesänge für Bariton und Bass	150
B. Clavier	152
1. Clavierschulen	152
2. Elementar-Clavierunterricht	156
a. Erste Stufe	156
b. Zweite Stufe	157
c. Dritte Stufe	158
3. Höheres Clavierspiel	159
C. Orgel	160
1. Orgelschulen	160
2. Das kirchliche Orgelspiel	161
3. Das virtuose Orgelspiel	162
D. Violin	163
1. Violinschulen	163
2. Elementar-Violinunterricht	165
a. Unterste Stufe	165
b. Höhere Stufe	165
3. Höherer Violinunterricht	166
a. Untere Stufe	166
b. Höhere Stufe	167
E. Andere Instrumente	169
F. Theorie	170
1. Elementartheorie	170
2. Physikalische Theorie	171
3. Theorie der Tonsetzkunst	172
4. Geschichte der Musik	175
5. Aesthetik	176
6. Werke über Gesang	177
7. Werke über Clavierspiel	178
8. Encyclopädische Werke	180
9. Zeitschriften	181

Einleitung.

Soll der musikalische Unterricht erziehlich wirken und zum wahren Ziele führen, nämlich zum Ziele sittlicher Freiheit des Menschen durch die Vernunft, so darf er, da Planlosigkeit in der Erziehung an und für sich noch nie zu glücklichen Resultaten geführt, keineswegs eines bestimmten Planes ermangeln und dem Zufalle überlassen bleiben. Er muss nach wohl durchdachtem Plane, nach bestimmten, richtig, allseitig und stetig angewandten Principien, verbunden mit der rechten Lehrform, ertheilt werden. Nur durch eine gute Methode wird der Zweck des Musikunterrichts, sittlich-ästhetische Erziehung und Bildung des Menschen, erreicht, und darum ist es für jeden Lehrer der Musik von grösster Wichtigkeit, sich einen gründlichen Einblick in das Wesen der musikalischen Pädagogik und Methodik zu verschaffen, in ein Gebiet, welches bislang trotz so weitumfassender Bedeutung nur wenig und in vereinzelt Anfängen ausgebaut wurde.

Um das Studium dieses Specialfaches der Musik und auch der gesammten pädagogischen Wissenschaft zu erleichtern, gliedern wir das ganze Gebiet in folgende Theile:

- I. Theil. Der Lehrstoff.
- II. Theil. Die Lehrprincipien.
- III. Theil. Der Lehrgang.
- IV. Theil. Die Lehrform.
- V. Theil. Die Lehranstalten.
- VI. Theil. Das Lehrmaterial.

In jedem Theile wird dann wieder den einzelnen Lehrfächern und den verschiedenen Bildungszwecken eine besondere Berücksichtigung zugewendet werden.



I. Der Lehrstoff.

Der Zweck der musikalischen Erziehung besteht nicht blos darin, dem Eleven eine Anzahl musikalischer Kenntnisse und Fertigkeiten anzueignen, sondern zugleich auch in der Befähigung desselben, selbstschöpferisch, sei es producirend oder reproducirend, stets das Schöne zur Erscheinung zu bringen, oder beurtheilend in den geschaffenen Kunstwerken das Schöne zu erkennen.*)

Die Schönheit eines Kunstwerkes beruht aber darauf, dass in demselben das Gesetzmässige mit höchster Freiheit zur Anwendung kommt. Die musikalische Erziehung hat mithin in ihren Lehrgegenständen zwei Punkte zu berücksichtigen: Theorie und Praxis, denen sich noch einige musikalische Nebengewissenschaften anschliessen.

A. Theorie.

Die musikalische Theorie ergründet die musikalischen Gesetze und folgert aus diesen die Regeln für

„Das ist ja gerade das Unendliche einer vollendeten Musik“, sagt Thibaut, „dass sie Gemüth und Herz in allen Beziehungen anregen, läutern und veredeln kann.“

die Praxis. Ihr höchstes Ziel ist die Erkenntniss des Musikalisch-Schönen. Sie zerfällt:

1. in die Elementartheorie, als
 - a. die Lehre von den Tönen und Tonverhältnissen,
 - b. die Semeiographie;
2. in die physikalische Theorie, als
 - a. die Akustik,
 - b. die Canonik;
3. in die Theorie der Tonsetzkunst, als
 - a. die Harmonielehre,
 - b. die Figurations- und Imitationslehre,
 - c. die Lehre vom Contrapunkt, Canon und von der Fuge,
 - d. die Formenlehre,
 - e. die Instrumentationslehre,
 - f. die Partitur- und Direktionskenntniss.

B. Nebenwissenschaften.

Dieser Wissenschaften bedarf zwar der Musiker zur Ausübung seiner Kunst nicht direct, da sie weder sein Schaffen noch seine ausübende Thätigkeit hemmen, doch bekommt er erst durch dieselben eine genaue Einsicht in den Geist, wie er sich in verschiedenen Epochen musikalischen Schaffens manifestirt hat, in das Verhältniss der Schönheit des Kunstwerkes zu dem durch dasselbe versinnlichten Ideale, in die Lehr- und Studienwerke und die Lehrmethode der Musik. Hieher gehören:

1. Geschichte der Musik und der deutschen Literatur,
2. Aesthetik der Tonkunst,

3. Methodik und musikalische Pädagogik,
4. Literatur der Tonkunst,
5. Lateinische, italienische und französische Sprache.

C. Praxis.

Die musikalische Praxis beschäftigt sich mit der Schöpfung musikalischer Kunstwerke. Ihr höchstes Ziel ist die Darstellung des Musikalisch-Schönen durch das sinnlich wahrnehmbare Material des Tones. Nach den beiden Darstellungsorganen der musikalischen Phantasie, der Stimme und des Tastsinnes, gliedert sich die Tonkunst in Vocal- und Instrumentalmusik und rechnet man zu jener den Gesang, zu dieser das Instrumentenspiel. Zur musikalischen Praxis zählen also:

1. G e s a n g,
2. I n s t r u m e n t a l s p i e l:
 - a. Clavier,
 - b. Orgel,
 - c. Orchesterinstrumente.

Nach dieser allgemeinen Darlegung des Lehrstoffes gehen wir nun auf die einzelnen Lehrgegenstände, deren Ziel, Umfang und Vertheilung auf einzelne Klassen näher ein.

1. Die Lehrgegenstände.

A. Theoretische Fächer.

Der Unterricht in der musikalischen Theorie beabsichtigt, dem Eleven eine umfassende Erkenntniss der musikalischen Gesetze zu ermöglichen und ihn zu

befähigen, sich aus denselben die Regeln für seine praktische Thätigkeit abzuleiten. Sein höchstes Ziel ist also, in dem Schüler durch die Erkenntniss der musikalischen Gesetze den Sinn für das Musikalisch-Schöne zu wecken und zu bilden.

1. Die Elementartheorie.

Die Elementartheorie oder allgemeine Musiklehre vermittelt die zum Gesange oder zum Spielen irgend eines Instrumentes unentbehrlichen Elemente der Musik, als

a. die Lehre von den Tönen und Tonverhältnissen:

1. die Töne und deren Ordnung zum Tonsystem,
2. die Klanggeschlechter,
3. die Tongeschlechter und Tonarten,
4. die Tonleitern oder Scalen,
5. die Tonverbindungen oder Intervalle;

b. die Semeiographie oder musikalische Zeichenlehre:

aa. die Tonschrift, Notation:

1. Liniensystem,
2. Schlüssel,
3. Noten,
4. Versetzungszeichen,
5. Abbreviaturen der Notenschrift,
6. diverse andere Zeichen;

bb. rhythmische Zeichen:

1. Notenformen,
2. Pausen,

3. punktirte Noten und Pausen,
4. Taktarten, Takttheile und Taktglieder,
5. Accente und Syncopen,
6. Auftakte;

cc. dynamische Zeichen:

1. Stärkegrade, deren Modifikationen,
2. momentane Verstärkung der Töne,
3. Vortragsarten,
4. Vortragsbezeichnungen,
5. Tempo (Haupt- und Mitteltempo, Tempo-Wechsel, Tempo-Unterbrechung, Tempo rubato),
6. Verzierungen.

2. Die physikalische Theorie.

Die physikalische Theorie, die Einleitungswissenschaft in die Theorie der Tonsetzkunst, ist eine wichtige musikalische Hilfswissenschaft, da sie dem Musiker eine genaue Einsicht in das von ihm zu Kunstzwecken verwendete Material gewährt. Sie beschäftigt sich mit der Akustik und Canonik.

a. Die Akustik.

Die Akustik ist die Lehre vom Schalle und als solche ein integrierender Theil der Physik. Nach der Erweiterung, die Chladni dieser Wissenschaft verlieh, ist sie die Lehre vom Schall, von der Klangfarbe, die Tonlehre und musikalische Harmonielehre zusammengekommen. Wenngleich bereits Pythagoras und Aristoxenus, Aristoteles und Vitruv schon vieles vom Schalle lehrten, so drangen doch erst Baco von Verulam

(1560—1626), Galileo Galilei (1564—1642), Martin Mersenne (1588—1644), Guericke, Sauveur, Athanasius Kircher (1602—1680) gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts und namentlich in neuerer Zeit Chladni, der eigentliche Begründer der Akustik (1756—1827) und Helmholtz in das eigentliche Wesen des Tones und in den ganzen Hergang der Tonbildung ein. Die Akustik lehrt nun:

1. die Entstehung des Schalles,
2. die verschiedenen Gattungen desselben, als Geräusch, Klang und Ton,
3. die Ausbreitung, Fortpflanzung und Dauer des Schalles,
4. die Verstärkung des Schalles durch Resonanz,
5. die Zurückwerfung (Brechung) des Schalles; Echo und Widerhall, deren Ursachen und verschiedene Arten,
6. das Mitklingen der Töne, harmonische Obertöne,
7. die akustischen Phänomene,
8. die Anwendung der akustischen Gesetze auf den Instrumentenbau und zu oratorischen und musikalischen Vorträgen bestimmten Räumen.

b. Die Canonik.

Während die Akustik die physikalische Grundlage der Theorie der Tonkunst gibt und ausführlich über Schall, Klang, Resonanz und Consonanz, Klangfarbe, Schwebungen und Combinationstöne sich verbreitet, erörtert die Canonik oder mathematische Klanglehre die Eintheilung und Verhältnisse der Töne, sowie deren Berechnung und wird so zur mathematischen

Grundlage der Theorie. Zu diesem rein mathematischen Theile, dem wichtigsten Theile der musikalischen Klanglehre, legte Pythagoras (584—504 v. Chr.) den ersten Grund und noch bis Mitte des vorigen Jahrhunderts blieb die Canonik ein Haupttheil der gesammten Musikwissenschaft, da nur mit Hilfe derselben das anfangs sehr unvollkommene Kunstmaterial nach und nach jener praktischen Brauchbarkeit entgegengeführt werden konnte, welche es nunmehr besitzt, da, wie M. J. Adlung in seiner Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit sich ausdrückt, „ohne dieselbige kein musikalisches Buch verstanden wird.“ Freilich hat die Canonik für unsere Zeit mit vollkommen ausgebautem Tonsystem keine so bedeutende Wichtigkeit mehr wie ehemals, indess lässt sich, abgesehen davon, dass sie grossen Nutzen beim Bau der musikalischen Instrumente gewährt, manche Tonverbindung nur durch sie allein genügend erklären. Die Canonik umfasst:

1. die Ausmessung der Tongrössen,
2. deren Bestimmung zu wirklich musikalisch brauchbaren Tönen und Tonverhältnissen; Tonsystem und Tonleiter,
3. die Messung der verschiedenen Gattungen von Intervallen,
4. Akkorde und Akkordfolge,
5. die reine und temperirte Stimmung.

3. Die Theorie der Tonsetzkunst.

Die Tonsetzkunst oder Composition, im weiteren Sinne die Kunst, durch inhaltsvolle Tonbewegungen Selbstempfundenen auszudrücken und im Hörer

wieder zu verinnerlichen, im engeren rein technischen Sinne die Kunst des Zusammenfügens der Töne zu Melodien und Harmonien nach den Regeln des reinen Satzes und Contrapunktes, der Formen- und Instrumentationslehre, gliedert sich in einen grammatischen Theil, der die correcte Behandlung des Kunstmaterials in der Harmonie-, Figurations- und Imitationslehre, der Lehre vom Contrapunkt, Canon und von der Fuge zum Gegenstande hat, und in einen gestaltgebenden, ästhetischen Theil, der Form und Inhalt des Tonstückes in der Formen- und Instrumentationslehre, der Partitur- und Direktionskenntniss behandelt.

a. Die Harmonielehre.

Die Lehre von der Harmonie begreift die Verbindung der Töne zu Akkorden und der Akkorde zu Harmoniefolgen in sich, enthält somit:

1. die Bildung der Stammakkorde, des Dreiklangles und Vierklangles,
2. die Versetzungen des Drei- und Vierklangles,
3. die Umbildungen der Stamm- und versetzten Akkorde zu alterirten Akkorden,
4. die Nachbildungen der Stammakkorde, Sept- und Nonakkorde,
5. die Verbindung von Akkorden zu Harmoniefolgen nach den Gesetzen richtiger Stimmführung, das ist, der richtigen Fortschreitung der Stimmen durch die Intervalle der zu verbindenden Akkorde; die richtige Fortschreitung der Consonanzen; die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen,

6. die Tonschlüsse oder Cadenzen,
7. die Modulationslehre,
8. die Harmonisirung gegebener Melodien,
9. die Ligaturen oder Verzögerungen (Vorhalte),
10. den Orgelpunkt.

In die Harmonielehre wird meist eingereiht:

b. die Figurations- und Imitationslehre.

In der Figuration werden die Töne eines Akkordes in melodische Tongruppen aufgelöst oder auch die melodischen Dissonanzen, Vorhalte, durchgehende und Wechselnoten mit den harmonischen Noten untermischt angewendet. Demnach unterscheidet man:

1. die Figuration mit Harmonietönen, Akkordfiguration,
2. die Figuration mit harmoniefremden Tönen, melodische Figuration,
3. die Figuration aller Stimmen, des Basses und der Mittelstimmen.

Unter Imitation oder Nachahmung versteht man die Wiederholung eines Tongedankens durch andere Stimmen auf gleicher oder verschiedener Tonstufe. Gewöhnlich nimmt man zwei Hauptgattungen der Imitation an:

1. eine freie, welche sich bei der Wiederholung kleine Abweichungen vom ursprünglichen Gedanken erlaubt in Bezug auf die ganzen und halben Töne und auch auf andere Intervalle. Diese freie Imitation ist entweder eine einfache (periodische) oder eine canonische;

2. eine strenge, welche das Thema getreu imitirt.
(Siehe den Canon.)

Das Intervallverhältniss zwischen Thema und Antwort betreffend, spricht man von Nachahmungen im Einklange, in der Oktav, Quint, Quart, Terz, Sext, Secund und Sept; hinsichts der Bewegung unterscheidet man Imitationen in gerader und in der Gegenbewegung, rücksichtlich der Tondauer Nachahmungen in der Augmentation und Diminution.

c. Die Lehre vom Contrapunkt, Canon und von der Fuge.

Der Contrapunkt ist die Kunst des polyphonen Satzes, die Verbindung gleichzeitiger Melodien. Während in der Harmonie, dem homophonen Satze, das akkordliche Interesse des Zusammenklangs vorherrscht, dominirt im Contrapunkte das melodische der Stimmenbewegung. Nach Verhältniss der Lage, welche die Stimmen des Contrapunktes zu einander einnehmen, entstehen zwei Gattungen desselben:

A. der einfache Contrapunkt, wenn die Stimmen in dem Verhältnisse verbleiben, in welchem sie zu einander gesetzt sind und nicht umgekehrt werden können. Die einzelnen Arten sind:

a. der zweistimmige Contrapunkt.

1. Die Noten des Contrapunktes und cantus firmus von gleicher Dauer,
2. zwei halbe Noten des Contrapunktes gegen eine ganze Note des cantus firmus,

3. vier Noten des Contrapunktes gegen eine Note des cantus firmus, — Viertel- und Achtel-Bewegung,
4. gebundener (syncopirter) Contrapunkt,
5. verzierter Contrapunkt in Noten von gemischten Zeitwerthen.

b. Der dreistimmige Contrapunkt.

c. Der vierstimmige Contrapunkt.

Bei diesen letzteren beiden Arten gilt dieselbe Stufenfolge, wie bei der ersten Art.

B. der doppelte Contrapunkt, wenn die Stimmen ohne jegliche Beeinträchtigung des Wohlklanges und der richtigen Stimmführung umgekehrt werden können, so dass die untere, mittlere oder obere Stimme die obere, untere oder mittlere wird.

a. Der doppelte Contrapunkt für zwei Stimmen:

1. in der Oktav,
2. in der Decim,
3. in der Duodecim oder Quint.

b. Der doppelte Contrapunkt für drei und vier Stimmen:

1. der drei- und vierfache Contrapunkt in der Oktav,
2. der drei- und vierfache gemischte Contrapunkt.

. Der Canon ist ein contrapunktischer Satz, in welchem andere nach einander eintretende Stimmen

den Tongedanken der ersten Stimme ununterbrochen nachahmen. Die drei Arten desselben sind folgende:

a. der einfache Canon:

1. der einfache Canon im Einklange,
2. der einfache Canon in der Oktave,
3. der endliche und unendliche Canon,
4. der offene oder aufgelöste und der geschlossene Canon, wozu auch der Räthselcanon zu zählen ist;

b. der mehrsätzliche Canon:

1. der Canon in gleichen Intervallen,
2. der vermischte Canon.

c. der Doppelcanon.

Die Fuge ist ein polyphones Tonstück, in dem ein musikalischer Hauptsatz das ganze Stück hindurch von allen Stimmen nach bestimmten Regeln nachahmend und in einer gewissen Ordnung abwechselnd vorgetragen wird. Je nach Anzahl der auftretenden Themen unterscheidet man:

1. einfache Fugen, mit nur einem Thema,
2. mehrfache Fugen, Doppelfugen, Tripelfugen, mit zwei oder drei Subjekten.

In beiden Arten kann die Durchführung des Themas streng oder frei geschehen.

d. Formenlehre.

Jede künstlerische Idee offenbart sich in einer bestimmt gemessenen und charakteristisch ausgeprägten Form, in deren Grenzen sich der schaffende Genius vollkommen frei bewegen kann. Unter musikalischer Form, deren Urelemente schon im Volks-

lied und Tanz gegeben, versteht man den technischen Organismus eines Tonstückes, die Art und Weise, wie die zu einander gehörenden Einzeltheile einer Composition zu einem vollendeten Kunstganzen zusammengefügt sind. Die Elemente der musikalischen Formen sind Motiv, Abschnitt, Satz und Periode; aus diesen werden alle Vokal- und Instrumentalformen construiert. Die Lehre von den musikalischen Formen behandelt:

a. die Elemente aller musikalischen Formen — den Satz- und Periodenbau:

1. das Motiv; einfache und zusammengesetzte Motive, Motivglieder, Umbildungen der Motive,
2. der Abschnitt,
3. der Satz,
4. die Periode, deren Verengerung und Erweiterung,
5. die Theile; zwei- und dreitheilige Form;

b. die Hauptformen:

1. die Fugenform,
2. die Variationenform,
3. die Rondoform,
4. die Sonatenform;

c. die Vokal- und Instrumentalformen.

Den Klangwerkzeugen nach, ob natürlich (Stimme), künstlich (Instrument) oder beides zugleich, bilden sich drei Gruppen musikalischer Kunstformen:

1. Vokalformen:

Für eine Solostimme: Recitativ, Arioso,

Lied, Psalm, Ballade, Romanze, Cavatina, Arie, Cantate, Motette;

für mehrere Solostimmen: Duetto, Terzetto Quartetto etc.

für Chor alla capella: Chorlied, Doppelchor, Motette, Missa.

2. Instrumentalstücke:

Einsätzliche: Tanzstücke, Etude, Clavierstück, Fantasie, Rondo, Ouverture, Fuge;

mehrsätzliche: Suite, Concert, Sonate (Duo, Trio, Quatuor etc.) Symphonie.

3. Vokal- und Instrumentalstücke.

Chorgesang mit Begleitung, Psalm, Cantate, Missa, Oratorium, Oper.

e. Instrumentationslehre.

Die Instrumentirung, Instrumentation, ist die zweckmässige Anordnung und Benutzung der üblichen Klangwerkzeuge zur Hervorbringung des beabsichtigten Effekts in Instrumentalstücken oder Vokalwerken mit Begleitung. Eine gute Instrumentirung ist hauptsächlich bedingt von der genauen Kenntniss der specifischen Charaktereigenthümlichkeit, der Klangfarbe, des Tonumfanges, der Notirung und Technik jedweden Instruments.

Das Orchester oder die Instrumentalmassen bilden einen Körper, dessen einzelne Glieder die Instrumente sind, die sich wieder zu besonderen Gruppen vereinigen. Das Streichquartett bildet die Grundlage des ganzen Orchesters und die zwei Violinen, Viola, Violon-

cello, verstärkt durch den Violon, vertreten die Stelle der im Vokalsatze vereinigten vier Hauptstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass. Diesem schliessen sich die bald das Streich-Quartett verstärkenden, bald mit ihm abwechselnden Holzblasinstrumente oder das Blasquartett, Flöte, Oboe, Clarinette und Fagott an. Die Blechinstrumente, Horn, Trompete und Posaune mit den Schlaginstrumenten füllen die Harmonie durch Verdoppelung der in den Hauptstimmen schon vorhandenen Töne aus; in einzelnen Fällen werden sie auch mit einem Solo bedacht.

Hiernach stellt sich das Orchester in folgenden Stimmen dar:

1. Streichinstrumente:

- a. Violine, erste und zweite Violine,
- b. Viola,
- c. Violoncello,
- d. Violon;

2. Blasinstrumente — Holzblasinstrumente:

- a. Flöte,
- b. Oboe,
- c. Clarinette,
- d. Fagott;

— Blechinstrumente:

- a. Horn,
- b. Trompete,
- c. Posaune;

3. Schlaginstrumente:

- a. Pauken,
- b. Triangel.

Schliesslich gebe ich hier noch eine Uebersicht sämtlicher, gegenwärtig gebräuchlicher Instrumente und theile zu diesem Zwecke dieselben nach Art der Klangerregung ein: in Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente.

A. Saiteninstrumente.

a. Bogen- oder Streichinstrumente, bei denen die Saiten mittelst eines Bogens gestrichen werden.

1. Die Violine, Violino ital.,
2. die Bratsche, Viola,
3. das Violoncell, Violoncello,
4. der Contrabass, Violone.

b. Saiteninstrumente, welche mit den Fingern gerissen werden.

1. Die Harfe, Arpa, einfache und Pedalharfe,
2. die Guitarre, Guitarra,
3. die Mandoline,
4. die Zither.

c. Saiteninstrumente mit Claviermechanismus.

Das Pianoforte, Piano, in Flügel-, Tafel- und aufrechtstehender Form (Pianino).

B. Blasinstrumente.

a. Mit dem Munde angeblasen.

Holzinstrumente.

1. Die Flöte, Flauto; die grosse Flöte, Flauto traverso; die Terzflöte, Flauto terzo; die Octavflöte, Flauto piccolo;
2. die Hoboe, Oboe,

3. das englische Horn, Corno inglese,
4. die Clarinette, Clarinetto, Altclarinette in C, B und A, die Bassclarinette in C und B,
5. das Fagott, Fagotto,
6. das Basshorn, Corno basso,
7. der Serpent,
8. der Czakan,
9. das Bassethorn, Corno bassetto.

Blechinstrumente.

1. Das Horn, Corno,
2. das Ventilhorn, Cor à Pistons franz.
3. das Althorn, Bugle alto,
4. das Tenorhorn, Corno tenore,
5. das Klappenhorn, Kenthorn, Bugle en Clef,
6. der Baryton, Tenortuba,
7. der Tenorbass,
8. das Euphonion,
9. die Trompete, Clarino, Tromba,
10. die Ventiltrompete,
11. die Alt-, Tenor- und Basstrompete, Tromba alta, tenore, basso,
12. das Cornet, Flügelhorn,
13. das Piston, Cornet à pistons,
14. die Posaune, Trombone, Zug- und Ventilposaune,
15. die Bassposaune, Trombone basso,
16. die Tenorposaune, Trombone tenore,
17. die Ophicleide,
18. der Bombardon,
19. die Tuba, Contrabasstuba,

b. Mit Blasbälgen.

1. Die Orgel, Organo,
2. die Physharmonika, (das Harmonium),
3. das Aeolodicon,
4. das Accordion, die Concertina,

C. Schlaginstrumente.

1. Die Pauken, Tympani,
2. die Trommeln; Tamburo grande, grosse Trommel, Tamburo rulante, Rolltrommel, Tamburo militare, die Militairtrommel,
3. der Triangel,
4. die Becken, Cinelli,
5. das Tambourin, Tambour basque,
6. die Castagnetten.

f. Partitur- und Direktionskenntniss.

Partitur oder Sparte nennt man die übersichtliche Zusammenstellung der Stimmen eines mehrstimmigen Tonstückes, damit der Leser die Führung jeder einzelnen Stimme und den Zusammenklang sämtlicher Stimmen bequem zu übersehen vermag. Die Partiturkenntniss erheischt:

1. die genaue Kenntniss der Schlüssel und Noten und die Uebung, alle schnell lesen zu können,
2. die Kenntniss der Notation und Klangwirkung aller üblichen Instrumente,
3. eingehendes Verständniss der verschiedenen Gattungen der menschlichen Stimme,
4. die Fertigkeit im Transponiren einzelner Schlüssel,
5. vollständige Kenntniss der Harmonie- und Com-

positionslehre, um breitliegende Akkordmassen und Melodiencomplexe schnell zu übersehen,

6. die Fähigkeit, das geschriebene Tonstück sogleich in lebendigem Klange umzusetzen, ohne dass es gespielt wird.

Die Leitung eines Musikkörpers bei Executirung eines Tonwerkes nennt man Direction. Ein Dirigent muss eine umfassende Musikbildung besitzen, um alle Tonwerke durch das von ihm geleitete Orchester künstlerisch zu reproduciren; speciell soll er:

1. die genaueste Kenntniss der Harmonie- und Compositionslehre, des strengen und freien Satzes, aller Stylarten und Formen der alten und neuen, classischen und modernen Musik sich angeeignet haben,
2. das Characteristicon der einzelnen Meister aller Perioden durch gründliches Studium der Werke derselben in ihren einzelnen Theilen kennen,
3. alle Instrumente, Tonumfang, Notirungsweise, Klang, Wirkung, Orchester- und Sologebrauch derselben verstehen, womöglich selbst handhaben können,
4. ein guter Sänger, überhaupt ein guter Praktiker sein,
5. Geschichte der Musik und Aesthetik studirt haben,
6. vor Allem fertig Partiturspielen und -lesen können.

B. Nebenwissenschaften.

Die musikalischen Nebenwissenschaften sind nicht allein für Lehrer der Musik und Musikdirektoren, die

tiefer in das Wesen der Tonkunst einzudringen und sich gründliche Kenntnisse anzueignen haben, von grosser Wichtigkeit, sondern auch für den ausübenden Künstler selbst; denn sie führen zu einem bewussteren Erfassen seiner Aufgabe und der zur Ausführung bestimmten Tonwerke hin und setzen ihn in den Stand, selbstständig seine Stellung inmitten seiner Umgebung zu nehmen. Schon längst hat man die grosse Bedeutung dieser Nebengewissenschaften für die Musik erkannt und bald wird es keine musikalische Bildungsanstalt mehr geben, in denen dieselben als Lehrgegenstände noch nicht aufgenommen sind. Zu diesen Nebengewissenschaften zählen Literatur- und Musikgeschichte, Aesthetik, Methodik und musikalische Pädagogik, Literatur der Musik, lateinische, italienische und französische Sprache.

a. Geschichte der Musik.

Die Geschichte der Musik enthält die wissenschaftliche Darstellung des ganzen Kreises musikalischer Erfahrung in Gegenwart und Vergangenheit im Zusammenhange und in Wechselbeziehung mit dem allgemeinen Geistesleben. Die Wichtigkeit dieser Wissenschaft drückt L. Gerber in folgenden Worten aus: „Wer eine Kunst treibt, ohne sich um die Geschichte derselben zu bekümmern, ist und bleibt ein blosser Handwerker. Nur sie, die Geschichte, kann uns eine Uebersicht über den ganzen Umfang unserer Kunst verschaffen, nur durch sie lernen wir die Mittel und Wege kennen, wodurch selbige, nach mehreren Jahrhunderten, endlich bis zu der Vollkommenheit

gebracht worden, in der sie gegenwärtig blüht; nur sie endlich ist es, welche uns jene Männer wieder in's Andenken bringt, die sich durch ihren Fleiss, ihre Erfindungen und ihre Talente, um die Vervollkommnung derselben verdient und unseres Dankes würdig gemacht haben.“ Die Geschichte umfasst:

A. die vorchristliche Musik.

- a. Aegypter,
- b. Hebräer,
- c. Griechen.

B. die Musik unter dem Einflusse des Christenthums.

I. Periode. Allmähliche Ausbildung der europäisch-abendländischen Musik.

Erste Epoche. Die frühesten Anfänge unserer Musik.

Zweite Epoche. Allmähliche Ausbildung der Harmonie, der Notenschrift und Mensur.

1. Hucbald. 10. Jahrhundert. Erste Versuche einer gleichzeitigen Verbindung von Tönen, Organum und Diaphonie.
2. Guido. 11. Jahrhundert. Vervollkommnung der Neumennotirung mittelst eines verbesserten Linien-systems und Vereinfachung der Unterrichtsmethode.
3. Unbenannt. 12. Jahrhundert. Erfindung und erste Ausbildung der Note. Versuche bis zu einer Art gemischten Contrapunkts. Ursprung der Mensural- und Figuralmusik. Urheber unbekannt.

4. Franco. 13. Jahrhundert. Verbesserung der Mensuraltheorie. Der mensurirte Discantus.
5. Marchettus und de Muris, 1300 — 1380. Allmähliche Ausbreitung von dem Discantus, Falso Bordone und der Mensur. Tiefer Stand der Praktik.

Dritte Epoche. Vollkommen ausgebildete harmonische Kunst. Die Niederlande.

1. Dufay. 1380 — 1450. Aeltere niederländische Schule. Ausgebildeter regelmässiger Contrapunkt, Anwendung künstlicher Satzfiguren, des Canons, der Imitation und Augmentation.
2. Ockeghem. 1450 — 1480. Neuere oder zweite niederländische Schule. Doppelter Contrapunkt.
3. Josquin des Prés. 1480 — 1520. Beginnen der Flor der Niederländer über ganz Europa. Contrapunktisten erstehen in Deutschland. Vortreffliche Lehrer in Italien. Franzosen zeichnen sich im Auslande aus.
4. Willaert. 1520 — 1560. Niederländer lehren in Italien; ihre Kunst fasst dort Wurzeln. Venetianische Schule. Madrigal.

II. Periode. Die Musik als vollkommen ausgebildete Kunst.

1. Palestrina. 1560 — 1600. Beginnender Flor der Italiener. Reform der Kirchenmusik. Höchste Blüthe des Styles alla capella. Schluss der grossen Periode der Niederländer.
2. Monteverde. 1600 — 1640. Erste Versuche eines recitirenden Styles. Ursprung der Oper

und des concertirenden Styles. Erweiterung der Harmonik und des Gebrauches der chromatischen Töne und Dissonanzen.

3. Carissimi. 1640 — 1680. Erste Verbesserung des Recitativs, bedeutende Entwicklung des dramatischen Gesanges. Die Kammercantate. Einführung mit den Stimmen concertirender Instrumente.
4. Scarlatti. 1680 — 1720. Vervollkommnung der dramatischen Gesangsformen und der begleitenden Instrumentalmusik. Erste Ausbildung einer selbstständigen Instrumentalmusik.
5. Leo und Durante. 1720 — 1760. Neapolitanische Schule. Herrschaft dieser Schule über die Oper innerhalb und ausserhalb Italien. Bedeutende Vertiefung des Instrumentalstyles, höchste Blüthe der modernen Kirchenmusik (J. Seb. Bach). Schöpfung und Vollendung des modernen Oratoriums (G. F. Händel).
6. Gluck. 1760 — 1780. Reform des Opernstyles. Einführung der Ensemble-Stücke und grossen Finale. Steigende Ausbildung der Instrumentalmusik.
7. Haydn, Mozart und Beethoven. 1780 — 1810. Wiener Schule. Vervollkommnete Instrumentalmusik. Erweiterung der Kunstformen.
8. Schubert, Mendelssohn und Schumann. 1810 — 1830. Benutzung der Chromatik und

Enharmonik, des Trugartigen, der Vorhalte, Nonen und herben Dissonanzen zu spannenden Wirkungen. Entwicklung des Modulationswesens.

9. Berlioz, Liszt und Wagner. 1830 — ???
Engster Anschluss der Instrumentalmusik an ein poetisches Programm, Reform der Oper. Verbindung der Dicht- und Tonkunst.

Die Musikgeschichte sollte aber nicht ohne Beziehung auf die allgemeine Kunstgeschichte gelehrt, vielmehr in innigster Verbindung mit dieser dargestellt und zum Verständniss gebracht werden.

b. Aesthetik.

Die Aesthetik beschäftigt sich weniger mit der sinnlichen Schönheit eines Kunstwerkes als mit dem Verhältnisse derselben zu dem durch das Kunstwerk verwirklichten Ideale des schaffenden Genius. Die Aufgabe der Aesthetik ist daher die Erkenntniss der Gesetze, nach denen die Idee sich mit der Materie eint und dieselbe künstlerisch zur Erscheinung bringt. Sie gliedert sich in zwei Theile:

- a. allgemeiner Theil, für alle Künste geltend.
 1. Untersuchung des Verhältnisses zwischen Erscheinung und Idee, Form und Inhalt in der Kunst; Gesetze, nach welchen das Kunstwerk in's Leben zu treten hat, um wahr und zweckmässig geordnet, zugleich aber auch sinnlich schön zu erscheinen.
 2. Untersuchung der besondern Eigenschaften und

Kategorien des Schönen, welche den allgemeinen Charakter des Kunstwerkes ausmachen.

3. Betrachtung der dem Künstler zur Produktion nothwendigen Eigenschaften.

b. specieller Theil, die Einzelkünste.

1. Untersuchung der Merkmale, welche eine Kunst von der andern unterscheiden,
2. Darstellungs- und Ausdrucksmittel und ihre verschieden mögliche Verwendung zu Kunstzwecken.
3. Formen und Stylarten jeder Einzelkunst.

c. Methodik und musikalische Pädagogik.

Nicht in der Weise, wie der gesammte Lehrstoff der Musik und die einzelnen Lehrfächer hier aufgeführt wurden, darf dieser dem Schüler gelehrt werden, sondern nach bestimmten Lehrprincipien, die in der Pädagogik ihre Begründung finden, nach einer Methode, die sich nach der gesammten geistigen Organisation des Menschen richtet. Dieser Zweig der musikalischen Nebenwissenschaften, für den Lehrer der Musik von höchster Bedeutung, befasst sich

- a. mit der allgemeinen musikalischen Pädagogik und Methodik und zwar:
 1. mit dem Lehrstoffe,
 2. mit den Lehrprincipien,
 3. mit dem Lehrgange,
 4. mit der Lehrform,

5. mit den Lehrmitteln,
 6. mit den musikalischen Bildungsanstalten.
- b. mit der speciellen Methodik und zwar
1. mit der Gesangsmethode,
 2. mit der Instrumentalmethode:
 - a. Pianofortespiel,
 - b. Orgelspiel,
 - c. Orchester-Instrumentenspiel.

d. Literatur der Musik.

Für den Lehrer der Musik ist eine vollständige Uebersicht der hervorragendsten Werke der Musik als Wissenschaft und Kunst nicht blos von grösstem Interesse, sondern eine genaue Kenntniss derselben nothwendige Bedingung, wenn er tiefer in die Lehrfächer sich versenken, die in der älteren und neueren Literatur niedergelegten Schätze heben und das geeignetste Lehr- und Studienmaterial für die speciellen Entwicklungsstufen der Eleven auswählen will. Die Kenntniss der Literatur muss sich über alle Zweige der Musik erstrecken, über die Theorie und musikwissenschaftlichen Erzeugnisse sowohl, als über die Musikalien zu Lehr- und Studienzwecken, zur Unterhaltung und zum Concertvortrage. Dabei ist zu bemerken, dass sich die Literaturkenntniss weniger auf den Titel und die äussere Ausstattung des Werkes bezieht, als vielmehr auf die innere Anlage und Ausführung des Inhaltes, bei theoretischen und anderen wissenschaftlichen Werken auf das Erfassen

und Verarbeiten des gebotenen Wissens, bei Musikalien auf das Aufnehmen des Tonwerkes durch Hören oder Spielen und durch Analysirung.

Da unter dem Abschnitte „Lehrmaterial“ die hauptsächlichsten und anerkannt besten Werke auf dem Gebiete der Tonkunst aufgeführt sind, so muss hier darauf verwiesen werden, um so mehr, als eine specielle Vorführung der einzelnen Werke und deren Verständniss das Studium der Lehrgrundsätze, des Lehrganges und der Lehrform bedingt.

e. Sprachen.

Die vielen aus dem Lateinischen, Italienischen und Französischen in die Musik übergegangenen Bezeichnungen, das Verständniss des in der Kirchenmusik gebrauchten liturgischen Textes sind wohlbegründete Ursachen zur Aufnahme der lateinischen, italienischen und französischen Sprache als Lehrfächer in die musikalischen Bildungsanstalten. Die Lehre dieser Sprachen, welche dem Schüler das Verständniss derselben erschliesst und eine gewisse Fertigkeit im mündlichen wie schriftlichen Gebrauche damit verleiht, verbreitet sich über die Form- und Satzlehre. Jene enthält die Laut-, Wortformen- und Rechtschreiblehre, diese aber gibt den Gebrauch der Wörter, ihrer Formen im Satze und den Satzbau an. Weil diese einzelnen Theile im Organismus jeder einzelnen Sprache verschiedenartig sich gestalten, so kann von einem speciellen Darlegen des Lehrstoffes derselben Umgang genommen werden.

C. Praktische Fächer.

Die musikalische Praxis, deren höchstes Ziel die Darstellung des Musikalisch-Schönen durch das sinnlich wahrnehmbare Material des Tones ist, befasst sich mit der Schöpfung musikalischer Kunstwerke. Nach den beiden Darstellungsorganen des Tonlebens gliedert sich dieselbe in

a. G e s a n g, hierzu gehören:

1. die Elementarbildung für Stimme und Sprache. Ton-, Stimm- und Gehörbildung,
2. Chorgesang, Chor- und Ensemblegesang,
3. Sologesang im Gebiete der Concert- und Kirchenmusik,
4. dramatischer Gesang mit Deklamation und dramatischen Unterricht. (Mimik und Plastik).

b. Instrumentalmusik:

1. Clavierspiel;
 - aa. Elementar-Clavierunterricht,
 - bb. höherer Clavierunterricht;
2. Orgelspiel;
 - aa. die Elemente des Orgelspiels,
 - bb. kirchliches Orgelspiel,
 - cc. virtuoses Orgelspiel;
3. Orchesterinstrumentenspiel;
 - aa. Violinspiel,
 - bb. Violaspiel,

- cc. Violoncellospiel,
 - dd. Violonspiel,
 - ee. Flautenblasen,
 - ff. Clarinettenblasen,
 - gg. Trompetenblasen etc.
-

2. Ziel und Umfang der Lehrgegenstände.

Die Ausdehnung und Begränzung dieses gesammten Lehrstoffes, welche unter dem Abschnitte „Lehrgang“ speciell angegeben sind, richten sich nach gewissen, bei Entwerfung des Lehrplanes massgebenden Gesichtspunkten, als

1. nach dem Zwecke der Anstalt.

Die Musikinstitute zerfallen nach dem Bildungszwecke in allgemeine und höhere Lehr- und Bildungsanstalten. Ziel und Umfang der Lehrgegenstände müssen daher nothwendig verschieden sein, wenn sie ihren Zweck sicher erreichen, dort allgemeines Musikverständniss, verbunden mit einem gewissen Grade von Kenntnissen und Fertigkeiten, hier künstlerische Durchbildung und specielle Vorbereitung für ein bestimmtes Fach verwirklichen sollen.

2. nach den Institutsverhältnissen.

Es versteht sich wohl von selbst, dass einem Institute mit vielen Zöglingen, unzureichender Anzahl

von Lehrern und beschränkten Localitäten weniger zugemuthet werden kann, als einer Anstalt mit vielen Lehrern, die nur wenige Fächer geben, mit geräumigen und in jeder Beziehung entsprechenden Lehrsälen, mit vorzüglichen Instrumenten und sonstigen Lehrapparaten und mit einer reichhaltigen Bibliothek. Alle diese Verhältnisse verdienen bei Anlegung des Lehrplanes für die Anstalt besonderer Erwägung und Berücksichtigung.

3. nach den Fähigkeiten der Eleven.

Wenn schon die einzelnen Jahrgänge betreffs der Auffassungskraft, dem mehr oder minder grossen Fleisse und dem dadurch vielfach bedingten Fortschreiten in den Lehrfächern verschieden sind, so wird eine noch grössere Differenz in den einzelnen Schülern selbst hervortreten, deren Individualität die Ausdehnung des Lehrstoffes mit bestimmt.

3. Vertheilung des Lehrstoffes auf die verschiedenen Klassen.

Sollen die verschiedenen musikalischen Bildungsanstalten ihr vorgestecktes Ziel erreichen, so muss mit Beginn des Schuljahres der Lehrstoff auf die einzelnen Klassen und Entwicklungsstufen, wie auch an die Lehrer bestimmt vertheilt und selbst die Lectionen für jedwedes Fach der musikalischen Theorie und Praxis festgesetzt sein, damit innerhalb einer ge-

gebenen Zeit immer ein Pensum bewältigt und am Ende des Kursus der ganze Stoff gründlich verarbeitet und vollständig assimilirt wird. Diese exacte Vertheilung des Lehrstoffes ist um so nothwendiger, je mehr Zöglinge ein Institut aufnimmt, je mehr Lehrer an demselben zusammenwirken und einem einheitlichen Ziele zustreben. Da die Vertheilung des Lehrstoffes auf die gesammte Institutszeit in methodischer Abstufung und unter Berücksichtigung der geistigen Entwicklungsstufen, in welche die Schüler im Verlaufe der Jahre eintreten, bei Entwerfung des Lehrganges umständlich erörtert wird, kann jetzt von einer speciellen Darstellung füglich Umgang genommen werden.



II. Die Lehrgrundsätze.

Es bedarf wohl keines Beweises, dass die Behandlung der einzelnen Lehrfächer, wenn sie wahrhaft bildend wirken sollen und ihren Zweck, wahre Aeusserung des Seelenlebens in schöner Kunstform und Veredlung des inneren Menschen, vollkommen erreichen sollen, nach bestimmten Grundsätzen geschehen muss, nach Principien, die theils aus der geistigen Organisation des Menschen und dem Lehrstoffe hervorgehen, theils aber auch auf den Lehrer sich beziehen.

A. Grundsätze, welche sich zumeist auf die geistige Organisation des Eleven beziehen.

Erstes Princip: Unterrichte naturgemäss!

Der Entwicklungsgang der menschlichen Organisation richtet sich nach bestimmten von der Natur gegebenen Gesetzen. Erst wenn diese Gesetze den Ausgangs- und Mittelpunkt des Musikunterrichts bilden, wenn die Natur in ihrem Selbstentwicklungsgange verfolgt, die Menschennatur in ihrem innersten Wesen,

in ihrem Werden und Wachsen begriffen wird, verdient der musikalische Unterricht den Namen eines wahrhaft entwickelnden und geistbildenden. Nur in wahrer und rechter Menschenkenntniss kann der volle, klare Plan lebensstüchtiger musikalischer Erziehung und Bildung begründet sein, nur aus dem Verständnisse der Menschennatur kann die rechte erziehliche Einwirkung auf die Entwicklung und Bildung derselben erwachsen. Aus dem ersten Princip leiten sich folgende Regeln ab:

1. Berücksichtige stets die besondere Entwicklungsstufe und herrschende Gemüthsstimmung des Eleven!

Durch diese Regel dürfte gar vielen und argen Missgriffen in der Wahl der Stoffe zur organischen Entwicklung des Musiksinnes, zur Bildung des musikalischen Verständnisses und ästhetischen Genusses vorgebeugt und Compositionen vom Studium sorgfältig ausgeschlossen werden, die nicht in der jeweiligen Entwicklungsstufe des Schülers oder in der Sphäre der herrschenden Gemüthsstimmung desselben liegen. Nur mit Umgehung dieser Regel, dass der speciellen Entwicklungsstufe und der allgemeinen Gemüthsstimmung des Eleven jederzeit Rechnung getragen werden soll, entsteht der matte, kraft- und farblose Vortrag der Werke von Bach und Händel, Beethoven und Schumann etc., deren Schönheit und Macht gerade in der innern Reife, Tiefe der Empfindung, Steigerung der Leidenschaft, Kraft und Selbständigkeit ruht. Daher kommt es, dass ein Weihnachtslied im Sommer oder

eine Begrüssung des Frühlings zur Winterszeit das Gemüth des Schülers wenig oder gar nicht berührt.

2. Führe von der erreichten Entwicklungsstufe den gemeinsamen Unterricht systematisch und geschichtlich weiter!

Gründliche Bildung ist nur möglich, wenn der Unterricht lückenlos und systematisch nach den in der historischen Entwicklung der Tonkunst gegebenen allgemeinen Grundzügen, welche sich in der musikalischen Erziehung wiederholen müssen, fortgeführt wird, da das geschichtlich Gewordene zugleich auch ein natürlich Gewordenes, die von der Natur geschaffenen Gesetze das Gewordene in seiner Erscheinung bestimmten und sich auch nach denselben Gesetzen im Werdenden fortsetzen. Die gründliche, lückenlose Bildung fordert aber den gemeinschaftlichen Unterricht von der ersten Elementarstufe an, denn nur durch die Gemeinschaft wird dem Unterrichte jene kraftbildende, treibende und gestaltende Eigenschaft, die das Schwache stärkt, das Lückenlose ausgleicht, und hierdurch auch den Boden für die individuelle Bildung gibt.

3. Beachte genau die Individualität des Eleven!

Wenn „Bilden“, Menschen nach dem Ideal formen, das der Erzieher in sich trägt, nicht bedeutet, sondern den werdenden Menschen seinem eigenen Ideale entgegenführen, so muss der Erzieher dafür sorgen und darüber wachen, dass die Kräfte und Anlagen, mit denen der Mensch ins Dasein tritt, zu ihrer gesunden

und naturgemässen Selbstentfaltung und dadurch zu ihrer möglichsten Vollkommenheit gelangen. Ueberall widme man eine gewissenhafte Pflege und besondere Beachtung der Individualität des Eleven, der eigenartig organisirten Musikanlage, die, in der Musik überaus bedeutungsvoll, ihr und dem musikalischen Vortrage mannigfachen Ausdruck und den ewigen Reiz der Neuheit verleiht.

Die musikalischen Bildungstoffe müssen immer im Kreise der Natur des Schülers und deren innerstem Bedürfnisse liegen, der Individualität angemessen sein und die musikalische Selbstaussprache, die Darstellung des Selbstempfundenen fördern.

Zweites Princip: Unterrichte darstellend!

Das Fröbel'sche Darstellungsprincip schliesst das Pestalozzi'sche Anschauungsprincip nicht nur völlig ein, sondern ergänzt es auch vielfach. Das, was der Eleve musikalisch darstellt, muss er auch anschauen, und das während der Darstellung Angeschaute gibt kräftigere, lebendigere und sichere Anschauungen. In der Musik wird aber die sinnliche Anschauung, die zu jeder Erkenntniss unumgänglich nothwendig ist, durch das Ohr vermittelt. Es genügt daher für den Musikunterricht, vornehmlich für den theoretischen Unterricht nicht, dass der Eleve die Tonverhältnisse nur mit dem Verstande begreife, er muss sie auch mit dem Ohre auffassen lernen. Eine Uebung des Ohres — des Hörens, namentlich durch Singen, ist unentbehrlich.

Da aller Musikunterricht die Darstellung der Indi-

vidualität, die Gestaltung des Selbstdarstellungstriebes bezwecken muss, wenn er von Innen herausbilden soll, so leiten sich daraus zwei wichtige Regeln ab:

1. Knüpfe stets den Unterricht an den Tonorganismus!

Der Tonorganismus ist die Verbindung des Ton-, Zeit- und Formensinnes mit dem Gefühle und der Gedächtnisskraft. Unter Tonsinn fällt alles richtige Gefühl für Melodie und Harmonie, für Tonschönheit und Klangeigenheit, unter Zeitsinn alles richtige Gefühl für Takt, Rhythmus und Tempo, und unter Formensinn das sichere Gefühl für die einfachen Natur- und höheren Kunstformen nach monodischer und polyphoner, wie nach homophoner Richtung. Das Gedächtniss hält die empfangenen musikalischen Eindrücke fest und wirkt so auf die Gestaltung des Tonlebens zurück. Diese verschiedenen Vermögen sind höchst selten von gleicher Stärke in einem Menschen harmonisch vereinigt, meist tritt eine Seite hervor, während andere ganz zurückgedrängt sind. Hieraus entspringen die verschiedenen Mischungen der Einzel Sinne, deren Regelung und Ausgleichung durch die zu verarbeitenden Stoffe eine der Hauptaufgaben der musikalischen Erziehung ist. Die Entwicklung des Tonorganismus vollzieht sich auf der untersten Stufe durch Spiel und erst auf höherer Bildungsstufe durch geregelten Unterricht. Die freie Form des pädagogisch geregelten Spieles, dessen Wesen das Kind zwingt, sein inneres Leben in dasselbe hineinzulegen, also die Geistesthätigkeit des Zöglings sofort in Anspruch nimmt

und in freier Form veräusserlicht, ist die Grundlage der musikalisch-individuellen Darstellung.

2. Setze die Technik in Beziehung zum Tonorganismus!

Die Mechanik und Technik bezwecken die künstlerische Befähigung der Darstellungsorgane, die vollkommene Ausbildung der Stimme und Hand zur Wiedergabe und künstlerischen Darstellung der musikalischen Ideen. Mechanik und Technik dürfen weder einseitig noch abstract behandelt werden, müssen sich vielmehr mit der Bildung des Tonorganismus einen, aus ihm schaffen und bestimmen. Dadurch, dass die mechanisch-technischen Uebungen sich an das bereits vorhandene musikalische Empfinden anschliessen, so dass die Technik nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zum Zweck, als Ausdrucksorgan des Gefühles erscheint, wird der Musiksinn vor jeglicher mechanischer Veräusserlichung bewahrt, indem alle Uebungen von Anfang ab zur Verinnerlichung hindrängen. Darum sagt Fz. Brendel ganz richtig: „Will man zum Genuss der Schätze der Tonkunst gelangen, so trage man Sorge für Durchbildung, für Vertiefung seines Innern. Nur daraus kann ein adäquates Verständniss hervorgehen, und erst in zweiter Reihe ist es die Technik, welche hierbei in Frage kommt.“

Drittes Princip: Unterrichte elementarisch!

Der musikalische Unterricht hebt von den Elementen der Musik an und schreitet synthetisch entwickelnd zu den höheren technischen und virtuoson

Studien fort, wobei das Verständniss einer höheren Stufe immer aus der vorhergehenden sich erschliesst. Daher folgende Regeln:

1. Beginne mit den Elementen und schreite zu den höhern technischen und virtuos-
sen Studien fort!

Der gesammte Musikunterricht beginnt, der bisherigen an das Clavier anknüpfenden musikalischen Bildung entgegen, mit der Vokalmusik, denn diese und nicht die Instrumentalmusik bildet die Basis aller musikalischen Entwicklung, in der historischen Entwicklung der Musik sowohl, als in der des Einzelmenschen. Das Volks- und Kinderspiellied sind die geschichtliche wie natürliche Grundlage der Bildung des musikalischen Verständnisses und Vertiefens, der gesammten musikalischen Entwicklung, welche nach dieser gewonnenen Basis sodann zum Kunstliede und zur Instrumentalmusik, speciell zum Clavierspiel fortschreitet. Hierbei gehen Lieder und Uebungen mit leitereigenen Tönen, einfachen Taktarten, wenigen und einfachen Motiven denen mit modulirenden Tönen, vielfach gegliederten Taktarten, mehreren und vielgliederigen Motiven voran, nach der alten Regel: vom Leichten zum Schweren.

2. Gehe vom Einfachen zum Zusammen-
gesetzten.

Die Stoffe des naturgemässen Musikunterrichts müssen vorab in einfachen Formen sich bewegen, in der Tanz- und Liedform, sodann zur Variation, ein-

sätzigen Sonate des vorigen Jahrhunderts, zur Sonatine und den kleinen Rondoformen übergehen, um von da ab zu den alten Tänzen, Menuette, Allemande, Musette, Gavotte, Gigue, Courante, Passacaille, in denen Volkslied und Kunstform verschmolzen sind, fortzuschreiten. Später, als die objektiven Stoffe bereits den lyrischen Charakter annehmen, treten die mehrsätzigen Formen, die Sonaten, zunächst von Haydn und Mozart, das Nocturne, vorzugsweise das von John Field, und die Phantasie hinzu. Diese Formen bewegten sich alle nur in einer Stimmung. Von dem Zeitpunkte an, wo die Individualität ihrer Reife entgegengeht, treten die Stimmungsgegensätze und die von ihnen bedingten Formen in den Vordergrund. Fugen und Compositionen strengen Contrapunkts, die Sonate Beethoven's sind nunmehr die geeignetsten Stoffe gründlichen Studiums.

Viertes Princip: Unterrichte allseitig!

Diesem Principe gemäss muss stets die Theorie mit der Praxis Hand in Hand gehen, jene diese durchdringen und ergänzen. Niemals darf die musikalische Erziehung eines dieser beiden Hauptgebiete der Musik allein zum ausschliesslichen Gegenstande ihres Unterrichtes machen. Der bloße Theoretiker, dem die musikalische Praxis völlig fremd ist, kann nur unhaltbare Axiome aufstellen, und der bloße Praktiker, welcher die musikalische Theorie, die Geschichte und Aesthetik der Musik umgeht, verliert zuletzt allen Halt. Jener appellirt bei Aufstellung seiner Ansichten nur an den klügelnden Verstand, dieser beruft sich bei

seiner Thätigkeit ausschliesslich auf das trügerische Ohr. Nur beide, Verstand und musikalisches Gehör, sind in musikalischen Dingen Richter von Bedeutung. Theorie ohne Praxis führt zum musikalischen Spiritualismus, Praxis ohne Theorie zum musikalischen Materialismus. Jedes für sich aber führt die Kunst dem Untergange zu.

Eine gute musikalische Erziehung muss demnach beide Seiten der Kunst, Theorie einschliesslich der musikalischen Nebengewissenschaften und Praxis gleichmässig cultiviren, selbst wenn das Ziel des Unterrichts ganz auf das Praktische gerichtet ist.

Aus dem Principe allseitiger Bildung, der Verbindung des Wissens mit dem Können, ergeben sich folgende Regeln:

1. Dehne den musikalischen Unterricht auf das Studium von Compositionen aus, die verschiedenen Geschichts-Epochen angehören!

Durch das Studium von Compositionen verschiedener Meister aus verschiedenen Epochen wird der Eleve nicht allein vor Einseitigkeit der Bildung und Geschmacksrichtung bewahrt, sondern es erschliesst sich ihm auch das Verständniss des Geistes, wie er sich in den verschiedenen Geschichts-Epochen manifestirt hat, nach Inhalt und Form, das Verständniss jeder Kunstrichtung, welche sich irgendwie in einer Kunstsphäre geltend macht oder gemacht hat, in ihrem Wesen und Zusammenhange mit dem Ganzen.

2. Ergänze den praktischen Unterricht stets durch den theoretischen!

Bei gewissen Durchführungen in manchen Sonaten liegt die Schönheit nicht allein in der musikalischen Erfindung, sondern auch in der kunstvollen Verwerthung des ursprünglichen Gedankens, in der organischen Gliederung und in dem Verhältnisse der Theile zum Ganzen. Die Hauptbedingung der Schönheit bei einer Fuge ist die Gesetzmässigkeit des Baues und der Stimmführung, überhaupt die genaue Einhaltung der Regeln des einfachen und doppelten Contrapunkts und die kunstgerechte Benützung der Formen, welche derselbe dem Componisten bietet. Der Bau eines jeden einzelnen Theiles, die Gesetze der Formen müssen daher dem Verständnisse des Schülers erschlossen werden, der theoretische Unterricht, Geschichte, Harmonie- und Formenlehre umfassend, muss den praktischen durchdringen, wenn durch Kenntniss des geschichtlichen Inhalts und seiner Formen wirkliches Kunstverständniss angebahnt werden soll. Die vollständige Kenntniss der innern Structur des Kunstwerkes bedingt den wahrhaften Genuss und den richtigen Vortrag desselben; die Analyse des Tonstückes, die Gesetze der Composition und des Baues der künstlichen Musikformen müssen daher stets dem Einstudiren des Werkes vorangehen. Dieser theoretische Unterricht ist aber kein systematischer und regelmässiger, nur Gelegenheitsunterricht und mit dem praktischen innigst verschmolzen. Erst vom 14. Jahre des Eleven ab löst sich der theoretische Unterricht vom praktischen los und gibt

durch fortlaufende Darstellungen einen vollen Einblick in die Ideale, Gesetze und Formen der Tonkunst. So sagt C. M. v. Weber ganz richtig: „Das Letztere (das Praktische) muss von Jugend auf uns angeboren und mit erzogen sein, als zur Natur und dem Leben gehörig, und später, wenn der Verstand ohnedies reifer wird, darf er urtheilen und wägen und besonnener gehen.“

3. Bilde die künstlerische Thätigkeit aus dem jedesmaligen Kunstverständnisse des Schülers heraus!

Oft zeigen sich bei Einzelnen Spuren tiefen musikalischen Verständnisses, richtiges Gefühl für Auffassung, Ausdruck und Geschmack, die aber gleichwohl nur Spuren bleiben müssen aus Mangel an technischer Durchbildung, Ausführung in Mechanik, Finger-Combination und Virtuosität, ohne welche jede Kunstäusserung den Stempel der Stümperei trägt. Nach erlangter künstlerisch technischer Durchbildung kann erst von einer getreuen Wiedergabe eines klassischen oder modernen Tonwerkes die Rede sein.

4. Ermögliche dem Eleven einen Einblick in den innern Entwicklungsgang der schaffenden Persönlichkeit!

Der Quell geistigen Schaffens liegt in dem jeweiligen Ideale einer Zeit, welches sich in einzelnen Persönlichkeiten concentrirt und durch diese ihren Ausdruck erlangt. Dadurch erhält aber auch das Kunstwerk den Anstrich individueller Färbung und offen-

bart so das allgemeine Geistesleben einer Epoche ebenso, wie das individuelle. Diese beiden Punkte müssen, wenn die Darstellung einer Composition allen Anforderungen der Kunst genügen soll, durch biographische Notizen über äusseres Leben und innern Entwicklungsgang des Componisten, über Wechselwirkung zwischen persönlichen Erlebnissen und den Tonschöpfungen, über Entstehung des Werkes und den Zusammenhang seiner Zeit- und Kunstgenossen dem Verständnisse des Schülers nahegelegt werden.

B. Grundsätze, welche sich meist auf den Lehrstoff beziehen.

Erstes Princip: Zerlege den Lehrstoff in Abschnitte, Stufen und Uebungen!

Dieses Princip kommt hauptsächlich bei Entwerfung des Lehrganges in Anwendung durch die Zerlegung des Lehrstoffes in immer kleinere Ganze.

Zweites Princip: Verweile bei den Elementen!

Gleichwie jedes solide Gebäude eines festen Grundes nicht entbehren kann, muss auch jedes Lehrfach eine Grundlage erhalten, die fest genug ist, den ganzen Bau musikalischen Wissens und Könnens darauf aufzuführen. Diese Grundlage ist in den Elementen jeder Kunst gegeben und nur wenn diese fest und sicher liegen, kann der Ausbau furchtlos in Angriff genommen werden. Nicht eher schreite man zu einer neuen Uebung vor, bevor nicht die erste genugsam geübt

und zum vollen Verständniss und Eigenthum des Eleven geworden, bevor nicht Sicherheit, Deutlichkeit und Geläufigkeit in jeglicher Beziehung erzielt ist. Wer daher im Gesange die Elemente der Stimm- und Gehörbildung, im Clavierspiel die künstlerische Handbildung rasch übergeht und wenig berücksichtigt, rastlos von einer Uebung zur andern eilt und nicht auf völlige Ueberwindung des Stoffes dringt, wird ein Gebäude aufführen, das auf losem Sande ruht. Jede Uebereilung, jede Ungenauigkeit, welcher man sich bei den Elementarübungen schuldig macht, wird sich in der Folge bitter rächen. Die Zeit aber, die man auf eine genaue Grundlage verwendet, bringt die schönsten, die sichersten Früchte.

Drittes Princip: Concentriren die einzelnen Disciplinen!

Da, wo verschiedene Disciplinen in ihrem Inhalte und in ihren Stimmungen zusammenfallen, sollen sie auch in demselben Momente gleichzeitig gelehrt werden, weil hierdurch ein Gegenstand den andern durchdringt und potencirt. So steht der Gesangsunterricht bezüglich des einzuhaltenden Stimmungskreises in Verbindung mit dem Religionsunterricht, von dem er die Andachtsstimmung aufnimmt, mit dem naturgeschichtlichen Unterrichte, der ihm einen grossen Reichthum an Stimmungen zuführt, mit dem Sprachunterrichte, dessen ästhetische Seite er durch Erklärung von Bildern und Gleichnissen in Liedern und Volksballaden ergänzt, insbesondere mit dem Leseunterricht durch Ausbildung der Stimme und des

Schönheitssinnes, weshalb in der Regel gute Sänger auch gute Leser sind.

C. Grundsätze, die sich mehr auf den Lehrer der Musik beziehen.

Erstes Princip: Unterrichte anziehend!

Um dieses Princip zu realisiren, bringe der Musiklehrer Wechsel in den Unterricht, nicht sowohl durch die Mannigfaltigkeit der Bildungstoffe, als vielmehr durch allseitige Auffassung und getreue Wiedergabe einer Composition. Er ertheile den Unterricht mit inniger Freude und rechter Lebendigkeit, zeige Theilnahme selbst bei den schwächsten Versuchen der Zöglinge und wirke anregend, leitend und belehrend überall. Jedoch hüte sich der Lehrer in seinem Berufe ebenso vor übergrosser Herablassung, als vor der Sucht, dem Eleven seine Ueberlegenheit geradezu niederdrückend fühlen zu lassen. Um den Schülern die Schwierigkeiten zu erleichtern, bediente sich Bach eines vortrefflichen Mittels, nämlich: er spielte ihnen das Stück, welches sie einüben sollten, selbst erst im Zusammenhange vor, und sagte dann: „So muss es klingen.“

Zweites Princip: Unterrichte mit Kraft!

Die disciplinarische wie doktrinelle Kraft des musikalischen Pädagogen geht nicht allein aus seiner künstlerischen und wissenschaftlichen Bildung und seiner naturgemässen Methode hervor, sondern wurzelt auch in der Energie seines Willens und seiner Charakter-

stärke. Musikalische Pädagogen mit vorwaltender Gemüthlichkeit sollten sich aber recht versehen, dass sie nichts an der ihnen gebührenden Achtung und Würde vergeben.

Drittes Princip: Unterrichte fortschreitend!

Dieses Princip verlangt Stetigkeit, ununterbrochenes Fortschreiten in der musikalischen Bildung von der ersten Entwicklungsstufe an bis zu den Jahren der Individualitätsgestaltung, wo die Bestimmtheit der Stoffe aufhört.



III. Der Lehrgang.

Der Lehrgang enthält die Vertheilung, Anordnung und Darstellung des musikalischen Lehrstoffes nach anthropologischen und psychologischen Principien und auf Grundlage der historischen Entwicklung der Tonkunst.

1. Die Vertheilung besteht in der Zerlegung des vollständigen Lehrstoffes in immer kleinere Ganze, welche man Stufen nennt.

2. Diese Stufen müssen so aneinandergereiht werden, dass immer eine aus der andern hervorgeht und das Ganze sich im Zusammenhange ergibt.

3. Die Darstellung oder Behandlung der Stufen hängt von der Entwicklungs- und Altersstufe des Eleven und von der Natur des Stoffes ab.

Im Nachstehenden folgen nun zwei neue Lehrgänge mit begleitenden Bemerkungen für den allgemeinen und besondern oder fachlichen Musikunterricht.

A. Lehrgang für die allgemeine musikalische Bildung.

Anthropologie.		Psychologie.			Geschichte.	
Altersstufen.	Körperliche Entwickelungsstufen.	Geistige Entwicklungsstufen.			Vokalmusik.	Instrumentalmusik (Clavierspiel).
		Denkvermögen.	Gefühlsvermögen (musikalische Phantasie).	Willen (Dar- stellungstrieb).		
1—7	Säuglingsalter. 1. Kindesalter (Spielalter)	Sinnlichkeits- stufe	objektiv- sinnlich, objektiv	Spieltrieb	Kinderspiellied	
7—10	2. Kindesalter (Lernalter)	„	objektiv	Repro- ductionstrieb	Volkslied	Volkslied, Tanz, Marsch, Variation (Händel), Sonatine, Rondo (Scarlatti).
10—14	„	Gefühlsstufe	objektiv- lyrisch	Repro- ductionstrieb	Kunstlied allgemeinen Inhalts	Sonate von E. Bach, Haydn, Mozart, Nocturne von Field, Phantasie.
14—21	Jünglingsalter	Verstandes- stufe	rein-lyrisch	Productions- trieb	Kunstlied subjektiven Inhalts.	Fugen von Scarlatti, Bach, Händel, Sona- ten von Beethoven, Compositionen der Gegenwart.

Erläuterungen dieses Lehrganges.

Die Anthropologie beschäftigt sich sowohl mit der Kenntniss des menschlichen Organismus nach seiner relativen Selbständigkeit und seinem inneren Zusammenhange mit der Natur, als auch mit der Kenntniss der Individualität des Menschen, insofern nämlich in jedem Einzelmenschen die Gesamtmenschheit individualisirt dasteht.

In jedem Menschen nun stellt sich eine doppelte Idee dar, in seinem Leib eine nach Aussen gewendete, in seinem Geiste eine nach seinem Ursprunge schauende Idee. Die Kenntniss des Körpers wird hauptsächlich durch äusseres Beobachten, durch die Anthropologie im engeren Sinne, die Kenntniss des Geistes durch inneres Beobachten, Selbstbeobachten, durch die Psychologie gewonnen. Anthropologie und Psychologie stellen in der Entwicklung des menschlichen Organismus, des Körpers wie Geistes, gewisse Bildungsstufen fest, die sich durch folgende Unterscheidungsmerkmale fixiren.

1. Stufe. Das Säuglingsalter. Erstes Lebensjahr.

In diesem ersten Lebensstadium bedarf der Körper vor Allem der sorgsamsten Pflege, über die hier nur im Allgemeinen gesagt werden soll, dass entsprechende, der natürlichen wenigst ähnliche Nahrung, vor Kälte schützende und den freien Gebrauch der Glieder nicht hemmende Umhüllung, einfaches Lager, tägliches Baden, frische, doch nicht kalte Luft und

ungestörter Lichteinfluss die Hauptbedingungen eines freudigen Wachstums des Körpers sind.

Unter der zärtlichen Liebe, mit der die Mutter ihr Kind umfängt, erwacht seine schlummernde Seele zu den ersten Athemzügen menschlichen Daseins und Empfindens. Gesichts- und Tastsinn, Gehör und Geschmack, anfänglich noch gänzlich geschlossen und unempänglich für äussere Eindrücke, werden thätig und dadurch Raum- und Zeitsinn geweckt, so dass das Kind sein Auge auf einzelne Dinge richtet, darnach greift und tastet und schliesslich seine Mutter von andern es umgebenden Personen unterscheidet, ein Zeichen, dass das Gehör schon ziemlich rege geworden. Auch die Triebes- und Gefühlswelt erwacht, Lebens-, Nahrungs- und Zerstörungstrieb sind thätig; das Kind lächelt als Ausdruck des Wohlwollens, hervorgerufen durch die herzlichen Worte der lieberfüllten Mutter. Mit Wohlbehagen horcht das erst wenige Wochen alte Kind auf das Wiegenlied, auf die im singenden Tone gegebenen Beruhigungslaute und Schlummerweisen der liebenden Mutter, und es ist so der wohlthätige Einfluss der Töne auf dasselbe unschwer zu erkennen.

2. Stufe. Erstes Kindesalter. Vom 1. bis zum 7. Lebensjahre.

Es lässt sich nicht in Abrede stellen, dass auf der vorigen Stufe Körper und Geist schon einen namhaften Schritt in ihrem Wachsthum gethan haben, der um so grösser und staunenswerther ist, je sorgfältiger Art, Zeit und Mass der Nahrungsstoffe gewählt waren. Auf dieser Stufe entwickeln sich die leiblichen

Organe zu immer grösserer Energie. Die Muskeln nehmen an Kraft fortwährend zu, die weichen Knochen gehen zu grösserer Festigkeit über und die Thätigkeiten des Verdauungs-, Athmungs- und Blutsystems verlaufen ruhiger und regelmässiger, weil die Nahrungsmittel bereits consistenter sind.

Der Geist beginnt thätiger zu werden in Fixirung und Vervollständigung der Sinnesbilder und fängt an zu unterscheiden, wenn auch sich weder der Gründe noch seiner Thätigkeit bewusst zu werden. Mit den Raum- und Zeitvermögen schreiten gleichzeitig Sprach- und Tonsinn, Bau- und Nachahmungstalent zu grösserer Entwicklung voran; die höheren Gefühle, sympathetische, ästhetische und religiöse Gefühle beginnen ihre Thätigkeit und die Begehrungsvermögen gehen vom instinktartigen Verlangen zu eigentlichem, bewusstem und freiem Wollen über.

Die Geistesnahrung auf dieser Sinnlichkeitsstufe ist die sinnliche Anschauung, Vergleichung, Unterscheidung und Benennung der Gegenstände durch die Sprache, das Spiel verbunden mit Gesang. Die musikalischen Eindrücke dürfen daher auf dieser Stufe, in der das Kind anfängt, sich selbst zu beschäftigen, unter keiner Bedingung aufhören, um so weniger, als dieselben in diesem Stadium dem Kinde anhaften und gestaltend auf dessen ganze Organisation einwirken, ja die Grundlage der ganzen ästhetischen Bildung und der religiös-sittlich-ästhetischen Erziehung überhaupt geben. Es müssen aber die musikalischen und andern geistigen Nährstoffe, welche in dem Bedürfnisse der Organisation des Kindes liegen und den vorwiegenden

Thätigkeiten des Geistes, insbesondere dem Sprach- und Musik-, dem Stoff- und Formensinne entsprechen, in der Form dem Geiste zugeführt werden, die dieser Stufe der vorherrschenden Sinnesthätigkeit adäquat ist, nämlich in der Form des Spieles. Der Selbstgestaltungstrieb offenbart sich in diesem Lebensstadium als Spieltrieb, der in der willkürlichen Entäusserung des bewegten innern Lebens durch das Spiel sich geltend macht. Diese Sinnlichkeitsstufe parallelisirt in der musikalischen Phantasie die objektiv-sinnliche Stufe, welche zwar Formen sucht, aber keine innere Einheit für dieselben gewinnt, daher das Ganze ein nur äusserlich Verbundenes und Beziehungsloses. Der musikalische Bildungstoff für das Spielalter ist das Kinderlied, vorzugsweise das Kinderspiellied, weil es die geistigen Thätigkeiten des Kindes in Bewegung setzt, in freier Form nach Aussen vermittelt und so zum ersten Bildungsmittel des Selbstdarstellungstriebes wird.

3. Stufe. Zweites Kindesalter. Vom 7. bis zum 14. Jahre.

In dem Alter von sieben Jahren, in welchem das Kind bereits schulpflichtig geworden, ist der Körper noch in seiner Entwicklung begriffen. Das Gehirn hat seine volle Ausbildung noch nicht erlangt, graue und weisse Substanz scheiden sich strenger von einander und selbst die Schädelnäthe sind noch nicht vollkommen geschlossen. Die Verdauungsorgane hingegen sind bereits so erstarkt, dass sie alle Speisen der Erwachsenen assimiliren, die Muskeln gewinnen an grosser Spann-

kraft und Dauer, und die Lunge athmet in vollen und kräftigen Zügen. Will man von der Gewohnheit, das Kind täglich vier Stunden in dem dumpfen Schulzimmer an die oft höchst unzweckmässigen, die gerade Haltung äusserst erschwerenden Schulbänke zu fesseln, nicht abgehen, so muss wenigstens von der Schule und Schuldirektion aus alles Mögliche geschehen, diese Gewalt, die dadurch dem noch schwachen jugendlichen Körper angethan wird, so viel als möglich zu heben.

Da wie gesagt das Gehirn seine Ausbildung noch nicht erreicht hat, so darf der Geist, besonders in den ersten Jahren nicht zu sehr angestrengt werden, sollen nicht Geist und Körper zugleich empfindlich darunter leiden. Die Anschauungs- und Vorstellungsthätigkeiten bilden noch immer das Centrum des gesammten Geisteslebens, wiewohl der geistige Organismus sich allgemach von den blos sinnlichen Reizen immer mehr emancipirt und edlere Motive Platz greifen. Daher hat sich der Unterricht, welcher mit diesem Stadium der körperlichen und geistigen Entwicklung seinen Anfang nimmt, namentlich vom 7.—10. Jahre nur auf die Anschauung zu gründen und von dieser aus nach und nach vom 10.—14. Jahre in das Reich der Begriffe und Reflexionen sich zu erheben. Die religiös-sittlichen Gefühle haben nunmehr den Kampf begonnen mit den Begierden und Leidenschaften, deren Ueberwindung keine geringe Aufgabe des nun entschlosseneren und bestimmteren Willens geworden.

Mit dieser Stufe, dem Lernalter, nimmt der geregelte Unterricht in der Musik seinen Anfang, welcher nach vokaler Seite der Volksschule, nach

instrumentaler Seite der Musikschule zufällt. Der Unterricht in der Musik, bisher von der allgemeinen Bildung ausgeschlossen und der Willkür der Eltern und Kinder anheimgestellt, muss ein nothwendiger Gegenstand der Volks- und höhern Schulen werden, soll die Idee der harmonischen, intellektuell-sittlich-ästhetischen Bildung des Menschen, bei der den höheren Gemüthsvermögen durch Religion, Moral und Kunst ebenso Rechnung getragen wird, wie den Denkvermögen durch Naturwissenschaft, Geschichte und Sprache, endlich einmal Gestalt gewinnen. Nur durch die Aufnahme der Kunst, der Musik wie bildenden Kunst, unter die Disciplinen der niedern und höhern Lehranstalten realisirt sich die Idee der harmonischen und allseitigen Ausbildung des Menschen und die Ueberbrückung der grossen Kluft, welche Kunst und Volksbildung trennt.

Die musikalischen Bildungstoffe der Volks- und Musikschule müssen, da der Zweck dieser Anstalten die allgemeine Bildung ist, im Bereiche der musikalischen allgemeinen Phantasiethätigkeit liegen und zunächst der objektiven Phantasie angehören. Die objektive, Form suchende und Inhalt gewinnende Phantasie rundet das nur lose, äusserlich Zusammengehaltene ab und entwickelt nach vokaler Seite das Volkslied, welches vom 7.—10. Jahre das naturgemässe Lehrmaterial im Gesange ist.*) Hier möchte ich auf die

„Rein und lauter, wie der Charakter eines Kindes,“ sagt Thibaut in seiner „Reinheit der Tonkunst“, sind in der Regel alle Lieder, welche von dem Volke selbst ausgingen, oder, durch das

trefflichen Liedersammlungen von E. Hentschel hinweisen, welche bei C. Merseburger in Leipzig erschienen sind unter dem Titel:

Kinderharfe. 46 ausgewählte Lieder theils ernsten theils heitern Inhalts für Knaben und Mädchen von 5—8 Jahren. Zum Gebrauche in Volksschulen, sowie im häuslichen Kreise. 6. Aufl. 1867. 1^{1/5} Ngr.

Liederhain. Auswahl volksmässiger deutscher Lieder für Jung und Alt, zunächst für Knaben- und Mädchenschulen. 1. Heft. 25. Aufl. 1868. 2. Heft. 17. Aufl. 1868. à 1^{1/5} Ngr.

namentlich aber auf die Sammlung:

Concordia. Anthologie classischer Volkslieder für Pianoforte und Gesang, herausgegeben von F. L. Schubert. 4 Bände. 5. Aufl. Leipzig, Moritz Schäfer.

welche eine reiche Auswahl von mehr als tausend der schönsten Kinder- und Volkslieder bietet und alle andern Liederhefte entbehrlich macht.

Auf instrumentalem Gebiete sind die ersten zur Verinnerlichung drängenden Bildungstoffe das Volk s-

Volk aufgenommen, lange Zeit mit Vorliebe von demselben bewahrt wurden. Solche Lieder entsprechen fast immer der Empfindung eines kräftigen, unverbildeten Menschen und bekommen vielfach auch dadurch einen ganz eigenen Werth, dass sie sich an grosse Nationalbegebenheiten anschliessen, und in die Zeiten der vollen Reinheit, Frischheit und Jugendlichkeit der Völker zurückgehend, selbst den verbildeten Menschen, in welchem noch edle Jugendempfindungen zu wecken sind, unwiderstehlich ergreifen.“

lied, mit dem der Clavierunterricht anhebt, (erste Elementarstufe des Clavierspiels: Jul. Handrock, Musiklehrer in Halle, Op. 32.) und die Ueberschriftsmusik, so genannt, weil der Inhalt der Composition durch die Ueberschrift oder den Titel angedeutet ist. (Ramann-Volkmann, Zweite Elementarstufe des Clavierspiels. Stückchen im Umfang von 8 Tönen für jede Hand. 1. Heft: ohne Unter- und Uebersetzen der Finger. 2. Heft: mit Unter- und Uebersetzen der Finger. Nürnberg, W. Schmid. à 15 Ngr.) Die ersten Stoffe, welche zur Selbstdarstellung des zum Reproduktionstrieb vorgeschrittenen Spieltriebes führen, sind der Tanz und Marsch.

Von der einfachen Tanz- und Liedform, welche ein geschlossenes Ganzes im Kleinen gibt, geht man zur Variation über. Das Thema mit Variationen gibt zwar auch eine Kette von Liedformen, aber ihr Zusammenhang ist psychologischer, als bei ganzen Ketten von Liedsätzen, welche durch den Reiz sinnlicher Abwechslung mehr äusserlich als innerlich zusammengehalten sind. Die Variationen copiren den Vorgang im Gefühlsleben, die Wiederholung des von dem Urvermögen angestrebten Reizes. Die Sehnsucht nach dem letzteren lässt ihn immer wieder aufs Neue durch die Gefühlsbewegung hindurchwandern und jedesmal webt die Wiederholung einen neuen Reiz um ihr Objekt. Aber was der Variation fehlt, ist die höhere geistige Entwicklung, welche die bloße Monotonie der Wiederholung nicht lange verträgt, sondern in ihr nur eine Erholung von lyrischer Anspannung erkennt.

Besonderer Erwähnung verdienen die Variationen von G. F. Händel.*)

Nun wendet man sich zur einsätzigen Sonate des vorigen Jahrhunderts, zur Sonatine und zu den kleinen Rondoformen. Diese Formen prägen sich namentlich in den Sonaten von Domenico Scarlatti (1683—1760), 30 Sonate per il clavicembalo, 6 Sonate per il cembalo, in wesentlicher innerer Durchbildung aus. Sämmtliche Sonaten dieses Meisters bestehen aus nur einem Satze mit zwei Theilen, den der zweite oder Durchführungstheil und der dritte Theil oder die Repetition sind zu einem verschmolzen. So stellt sich eine grosse Aehnlichkeit mit der zweitheiligen Lied- und Tanzform heraus. Im Allgemeinen spricht sich in diesen Sonaten ein heiteres, frischbewegtes, geistreiches Tonspiel aus, oft von übersprudelnder Laune, doch auch mit einzelnen Zügen sanfterer und ernsterer Gemüthsbewegung.

Von der einsätzigen Sonate schreitet man zu den alten Tänzen fort, in denen Volkslied- und Kunstform eine innige Verbindung eingehen. (Händel's und Bach's Tanzstücke.)

Vom 10.—14. Jahre, der Stufe des vorherrschenden Gemüthslebens, welches in diesem Stadium seine Hauptrichtung erhält, müssen die objectiven Stoffe den vorwiegend lyrischen Charakter annehmen, da der Formentrieb sich bereits den musikalischen Inhalt errungen und der Reproduktionstrieb die producirende

*) Kullak, Dr. Ad., Das Musikalisch-Schöne. Leipzig, Matthes. 1858. pag. 188.

Stufe allgemein subjektiver Stimmungen erreicht. Der Grundcharakter dieser Stoffe ist die innere Gebundenheit, die Stimmungseinheit, welche sich noch nicht in Contraste auseinanderlegt. In der Vokalmusik sind die mehrstimmigen Volksgesänge (Widmann, B., Chorschule. Regeln, Uebungen und Lieder methodisch geordnet. Leipzig, Merseburger. 1863. 4 Hefte.) und das Kunstlied allgemeinen Inhalts, in der Instrumental-, speciell Claviermusik die Sonaten von Ph. E. Bach, Haydn und Mozart, das Nocturne von John Field und die Phantasie die berechtigten Lehrstoffe dieser Entwicklungsstufe.

Die Sonaten von Ph. E. Bach haben schon das Gebiet der Mehrsätzigkeit erreicht, indem sie gemeiniglich aus drei Sätzen bestehen, aus dem Allegro in kurzer Sonatenform, aus dem Andante in Liedform und dem Presto in Rondoform. Ueberall zeigt sich in ihnen ein feines, geistiges, überaus sinniges und reizvolles Wesen und man fühlt, dass Alles Ausdruck eines mächtig bewegten Innern ist. Bach ist Vorläufer Haydn's nach Form wie nach Inhalt seiner Werke.

Jos. Haydn entwickelte die Sonate in vielen Theilen bedeutend weiter. Er wiederholte das Hauptthema im dritten Theile des ersten Satzes, stellte diese Repetition und den Durchführungstheil fest und hielt sich namentlich an ein einheitliches Ganzes, womit eine Steigerung des Inhalts nicht zu verkennen ist. Infolge der Repetition des Hauptgedankens musste dieser aber an Bedeutung gewinnen, um so mehr, als Haydn dem Hauptthema an und für sich einen bestimmten Ausdruck gab und diesen im Verlauf des

Satzes festhielt. In der That ist auch in den Hauptsätzen der Haydn'schen Sonaten eine einheitliche Grundstimmung fest und entschieden ausgeprägt. Nicht aber der einzelne Satz allein zeigt diese Einheit, die sämtlichen Sätze der Sonate bilden weit mehr ein einheitliches, von einer bestimmten Grundstimmung getragenes Ganzes, stehen weit mehr in einem innigen Zusammenhange, als die Werke der Vorgänger.

Aber auch Mozart bildete die Sonate weiter, indem er zur Erzielung grösserer Mannigfaltigkeit in inniger Verbindung mit geistiger Einheit den cantilenenartigen Mittel- oder zweiten Hauptgedanken in den ersten Theil des ersten Satzes einwob, längere und gesangreichere Melodiesätze in grösseren und bedeutenderen Perioden entwickelte. Dadurch, dass er eine noch sorgfältigere Trennung von Licht und Schatten hinstellte, beides auf grössere Taktzahl und genauere Abschnitte vertheilte, erreichte er eine bestimmte Sonderung der weichen und zarten Stellen von den kräftigen, wie überhaupt eine grössere Klarheit und Bestimmtheit der Form und Gedankenverbindungen.*)

Die meisten Rondoformen, wie das Nocturne von John Field und Chopin bleiben ganz in lyrischer Innerlichkeit. Aber die freie Phantasie ist schon ein Versuch der Musik, aus ihrer formellen Gebundenheit zur Freiheit der lyrischen Poesie zu gelangen.

*) Elterlein, E. v., Beethoven's Clavier-Sonaten. Leipzig, Matthes. 1866. 3. Aufl. pag. 21 — 25.

Mit dieser Stufe schliesst sich die Schulbildung und der Schüler soll nun so weit entwickelt sein, dass der Geist selbständig fortzuwachsen im Stande ist, gleich einem der Baumschule entrückten Baume. Der Schüler tritt aus dem Knaben- in das Jünglingsalter, aus der Volksschule in die Schule des Lebens, die auf den gesunden Geist bildend und weiter entwickelnd einwirkt. Hat die Schule den Schüler so entlassen, dass die ihm von der Schule des Lebens gebotene Nahrung assimilirbar ist, so hat sie ihre Aufgabe glänzend gelöst.

4. Stufe. Das Jünglingsalter. Vom 14. bis zum 21. Jahre.

Der Körper, in dieser Bildungsperiode seine volle Reife erlangend, muss geübt werden an Ausdauer und Ertragung der Anstrengungen, die mit dem irdischen Leben einmal verknüpft sind. Gehört der Mensch zur arbeitenden Klasse, so ist ausser der Arbeit zur allseitigen Ausbildung seines Muskelsystems das Turnen doch nicht ganz zu erlassen; gehört derselbe aber dem gelehrten und Künstlerstande an, so ist Turnen und vieles Bewegen in freier Luft zur vollkommenen Ausbildung seines Körpers unerlässlich. Ohne dieselben gehen Geist und Körper zugleich zu Grunde.

Das Wissen muss sich einerseits mehr und mehr begründen durch Vervollständigung der Begriffe, durch lebendige Schlüsse und organische Eintheilung des Gewonnenen, anderseits sich von Vorurtheilen befreien und mit dem Können verbinden; die Handlungen aber

müssen zur freien und nothwendigen Folge der erkannten Wahrheit werden.

Mit dieser Zeit, der Reife der Individualität, schliesst der Selbstdarstellungstrieb seine Entwicklungsjahre und beginnt seine selbständige Thätigkeit. Nach Bewältigung der rein-lyrischen Stoffe mit Stimmungsgegensätzen, der Fuge und streng contrapunktischen Compositionen, der Beethoven'schen Sonate aus seiner ersten Schaffensperiode*) der Periode, in der Beethoven noch in den Bahnen seiner Vorgänger, Haydn und Mozart, wandelte, hört die von der Natur und Geschichte gegebene Begrenzung der Stoffe zur organischen Entwicklung und Bildung auf, und die individuelle Neigung hat die Berechtigung, frei zu walten. Folgerichtig treten die modernen Compositionen der Gegenwart hiermit in den Vordergrund, wenn auch die Kunstschöpfungen früherer Perioden keineswegs vernachlässigt werden sollen und dürfen.

B. Lehrgang für den beruflichen Musikunterricht.

Wäre der Musikunterricht bereits ein integrierender Theil der allgemeinen Bildung, würde in der Volksschule die Vokalmusik und in der Musikschule die Instrumentalmusik, speciell das Clavierspiel, weil jene repräsentirend, den strengen Anforderungen der Pädagogik und Kunst gemäss gepflegt, so könnte der höhere

*) Zu dieser ersten Periode zählt man im Allgemeinen die ersten 20—30 Werke des grossen Meisters.

Unterricht, der die Ausbildung von Musiklehrern und Künstlern, Sängern und Virtuosen bezieht, auf dieser Grundlage weiter bauen und um so rascher und sicherer seinem eigentlichen Ziele zusteuern. So lange aber diese Voraussetzungen nicht gegeben sind, bleibt den höheren Musikbildungsanstalten nichts anderes übrig, als sich den Grund erst selbst zu legen und daher in ihren Lehrgängen auch die Elementarfächer vollständig aufzunehmen.

Es folgt nun der Lehrgang für die einzelnen Lehrfächer der Vokal- und Instrumentalmusik mit begleitenden Notizen.

I. Gesang.

Die Sprache ist Ausdruck der Gedanken durch Worte, der Gesang aber Ausdruck der Gefühle durch Töne in organischer Verbindung mit dem Worte. Als innige Verschmelzung von Poesie und Musik, Wort und Ton wirkt der Gesang auf das Erkenntnisvermögen des Zuhörers ebenso, wie auf das Gefühlsvermögen. Das Verständniss der Dichtung erleichtert die Auffassung und erhellt die Ursachen der dem Gesange zu Grunde liegenden Bewegungen des Gefühles. Der Unterricht im Gesange hat sich hiernach nicht allein auf die Bildung der Töne zu beschränken, sondern auch auf das Verständniss und die Aussprache der Worte und die organische Verbindung der Töne und Worte zu erstrecken. In Bezug auf die Töne muss der Gesangunterricht das Auffassen und Produciren derselben erstreben; das Auffassen der Töne nach Höhe und Tiefe durch die Tonlehre, nach

Länge und Kürze durch die Rhythmik, nach Stärke und Schwäche durch die Dynamik, nach ihrer Aufeinanderfolge durch die Intervallenlehre, nach ihrem Verhältnisse zu einander durch die Harmonielehre und nach ihrer Rhythmisirung durch den Satz- und Periodenbau; das Hervorbringen der Töne durch Beobachtung gewisser Regeln, die sich theils auf die Haltung des Körpers, die Mundstellung und Athmung, theils auf die Bildung des Tones und die Intonation beziehen. Im Betreff der für den Gesang bestimmten sprachlichen Sätze, Text genannt, fällt dem Unterrichte im Gesange die Aufgabe zu, das logische Verständniss zu vermitteln, die poetische Form zu erschliessen und eine gute Aussprache der einzelnen Laute, Wörter und der ganzen Sätze zu ermöglichen. Bei der Verbindung der Worte und Töne muss durch den Unterricht musikalisches Verständniss und ein guter Vortrag erwachsen. Diese Momente des Gesangunterrichts auf die einzelnen Stufen richtig zu vertheilen, ist, wie die Unmasse von Gesangsschulen, die wie Pilze aus der Erde schiessen, zur Genüge beweist, keine leichte Aufgabe und einzelne Theile, wie z. B. die Körperhaltung, Mundstellung etc., sind wieder derart, dass sie sich nicht methodisch in Stufen zerlegen lassen, vielmehr in ihrer Gesamtheit in jeder Gesangsstunde zu beachten sind.

Einestheils bezweckt der Gesangunterricht die Uebung von Ohr und Auge (Hören und Lesen) zur Erzielung der Tongeläufigkeit; diess der technische Theil desselben, anderntheils die Bildung des Tones und Geschmackes zur Erreichung der Tonschönheit; diess der ästhetische Theil des Gesangunterrichts.

Hiernach theilt man den Unterricht im Gesange, je nachdem der eine oder andere Theil in den Vordergrund tritt, in Elementar- und Chorgesangunterricht, dem die Aneignung der Tonzeichenlehre, des Notentreffens und Zusammensingens zufällt, und in den Unterricht im Kunstgesange, Solo- und dramatischen Gesange, der Lehre von den Registern und der Stimmbildung im engeren Sinne.

A. Elementargesangunterricht.

Gesangsmethoden unterscheidet man dermalen zwei; die eine nimmt ihren Weg durch die Intervallenlehre und übt die diatonischen und chromatischen Intervalle successive ein, die andere schliesst sich eng an die Harmonielehre an und fasst die Intervalle als die eigentlichen Bestandtheile der Accorde an diesen selbst auf, führt den Ton und die Intervalle als Theile eines organisch gegliederten Ganzen vor und ermöglicht so erst die rechte Sicherheit im Treffen und die wahre Gehörsbildung. Diese Methode des Elementar- und Chorgesangunterrichts, welche man der mechanischen gegenüber rationelle nennt, kann nur allein die richtige sein, weil sie einzig und allein zu einer bewussten Auffassung der melodischen und harmonischen Verhältnisse des Gesanges führt, indess das blosse Intervallsingen ohne irgendwelche Beziehung auf deren organische Verbindung im Accorde wohl die Reinheit der Intonation befördert, nicht aber zum Treffen nach geistiger und darum bewusster Auffassung

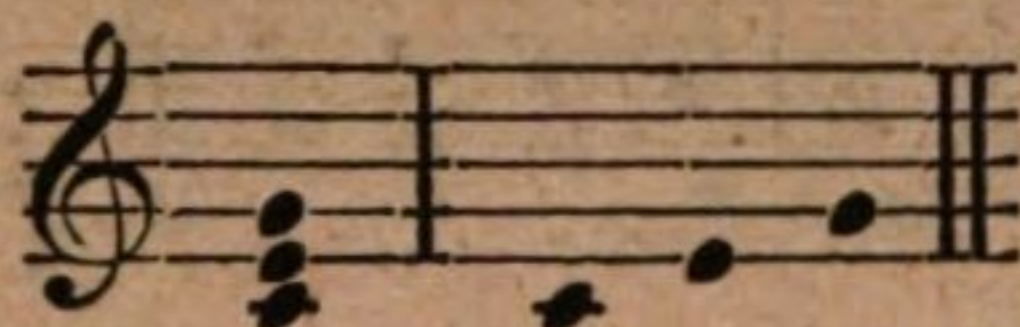
führt. Diese Principien sind massgebend bei Aufstellung des nun folgenden Lehrganges im Elementar- und Chorgesangunterrichte.

Erster Kurs. Der leitereigene Gesang.

Erste Stufe. Die Stammaccorde.

Der Dreiklang — Grundton, Terz, Quint.

1. Der Tonika-Dreiklang.

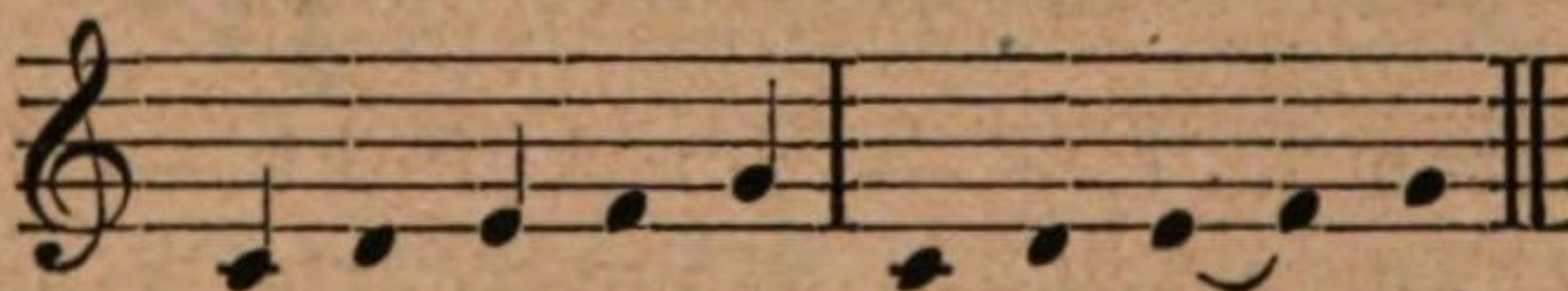


Die Noten $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$, Viertel- und halbe Noten, Viertel- und halbe Pause.

Das zweitheilige Mass, $\frac{2}{4}$, Körperhaltung, Mundstellung, Athmung.

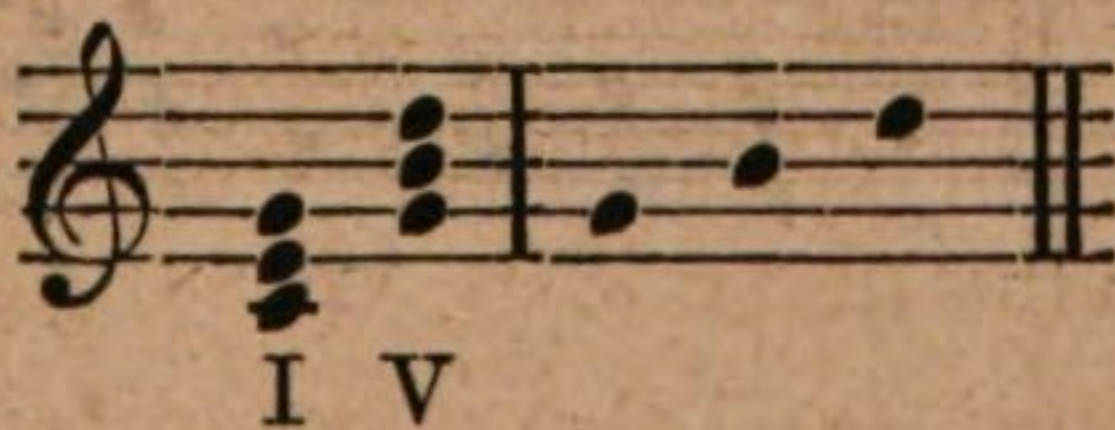
Der Text; Vokale, Consonanten, Scansion.

2. Die erste Tonreihe.



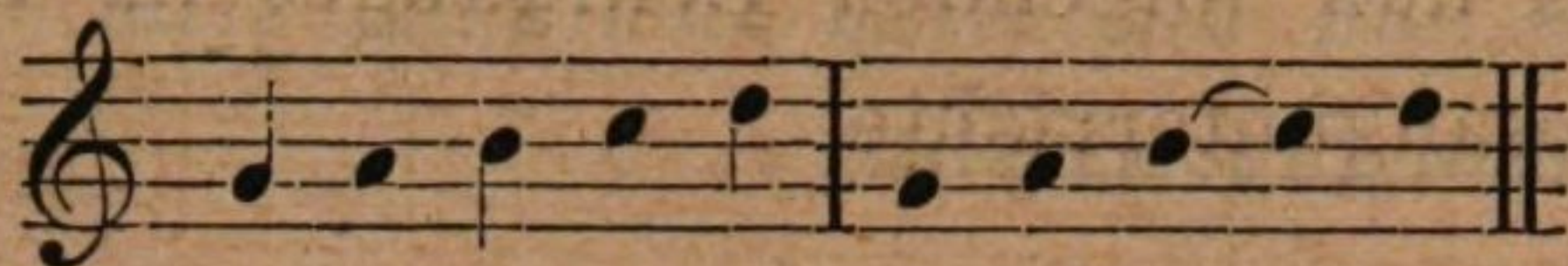
Die Noten $\bar{d}$, $\bar{f}$, ganze und halbe Töne — punktirte Noten — der Text, Prosa, Poesie.

3. Der Oberdominant-Dreiklang.



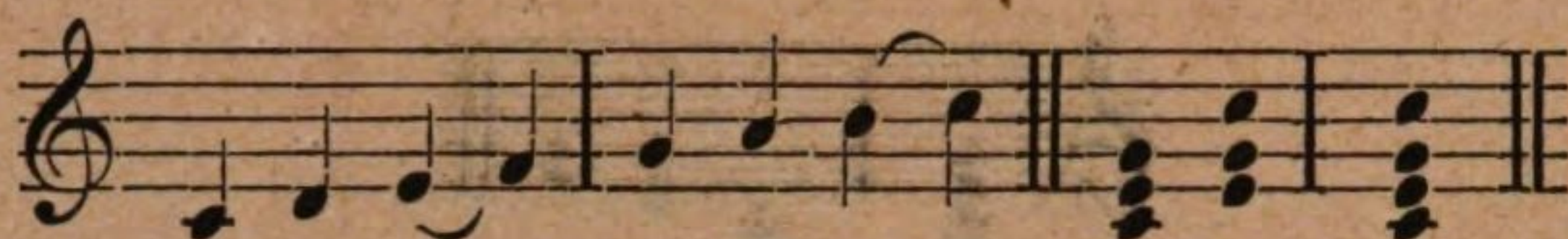
Die Noten $\bar{h}$, $\bar{d}$ — das dreitheilige Mass, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ — Deklaration des Textes — der Abschnitt, der Satz, die Periode.

4. Die zweite Tonreihe.



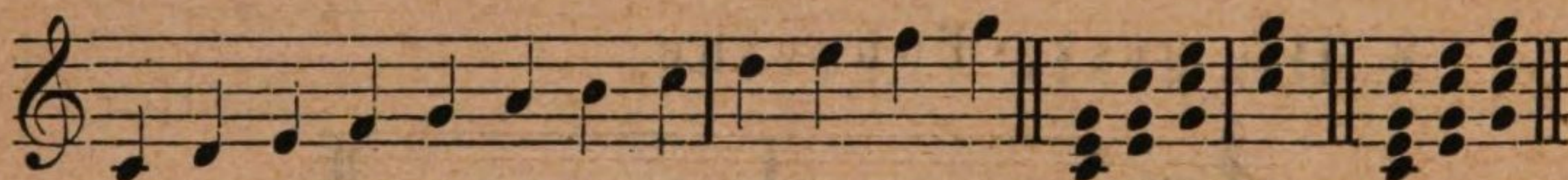
Die Noten $\bar{a}$, $\bar{c}$ — der Schleifbogen — Lesen des Textes mit richtiger Betonung — die musikalische Satzform.

5. Verbindung beider Tonreihen.



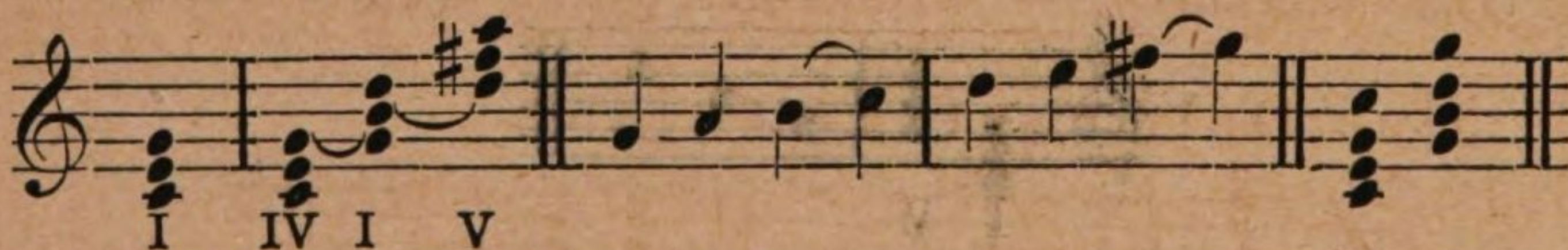
Die Tonleiter oder Scala — die Sechszehntelnote und -Pause — das viertheilige Mass $\frac{4}{4} = C$ — Inhalt und Form des Textes.

6. Erweiterung der C-Tonleiter.



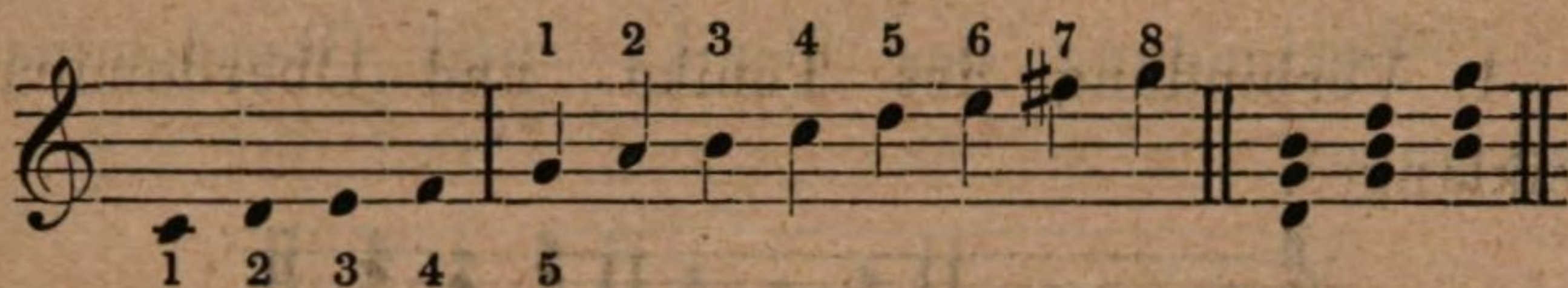
Die Noten $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$ — der Auftakt — Erläuterungen und Zergliederungen des Textes und der Melodie.

7. Die G-Tonleiter.



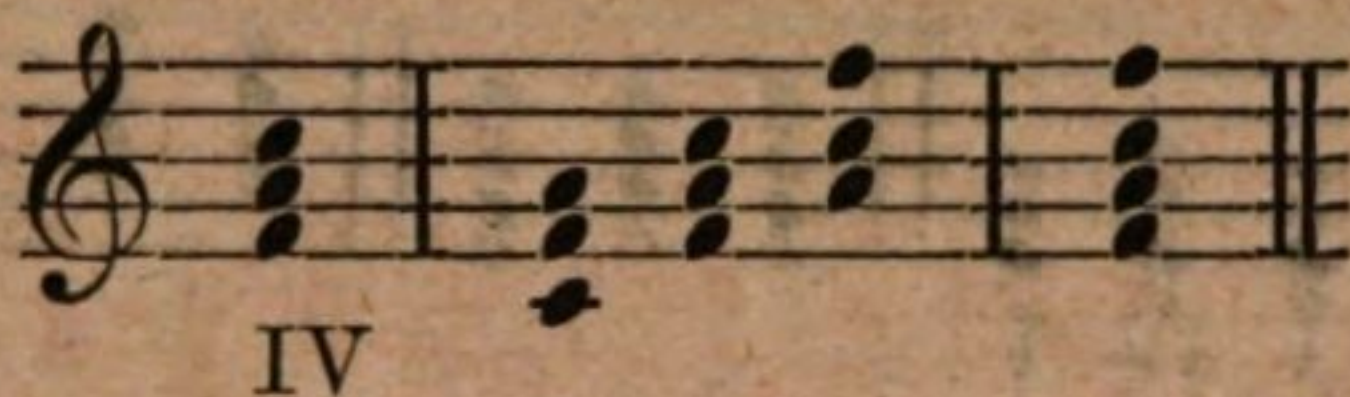
Die Note $\bar{f}\sharp$, die Tonart und deren Vorzeichnung — die Ligatur — Verständniss des Textes — Einübung im Takte und mit Text.

8. Erweiterung der G-Scala.



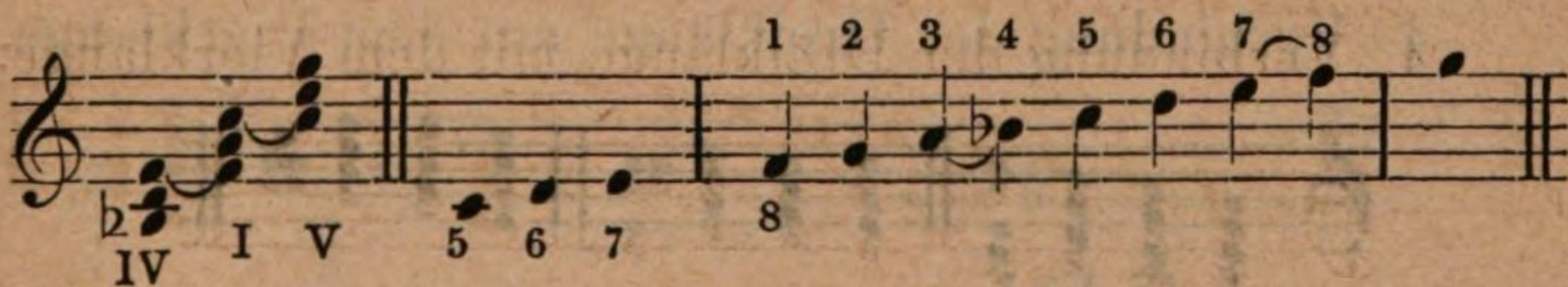
Das sechstheilige Mass, $\frac{6}{8}$ — die Stärkegrade p, mf, f — Vergleichung der poetischen und musikalischen Satzform.

9. Der Unterdominant-Dreiklang.



Die Triole, die Syncopen — Haupttempo — der poetische Inhalt und die poetische Satzform — Vergleichung des poetischen Inhaltes mit dem poetischen Ausdrucke.

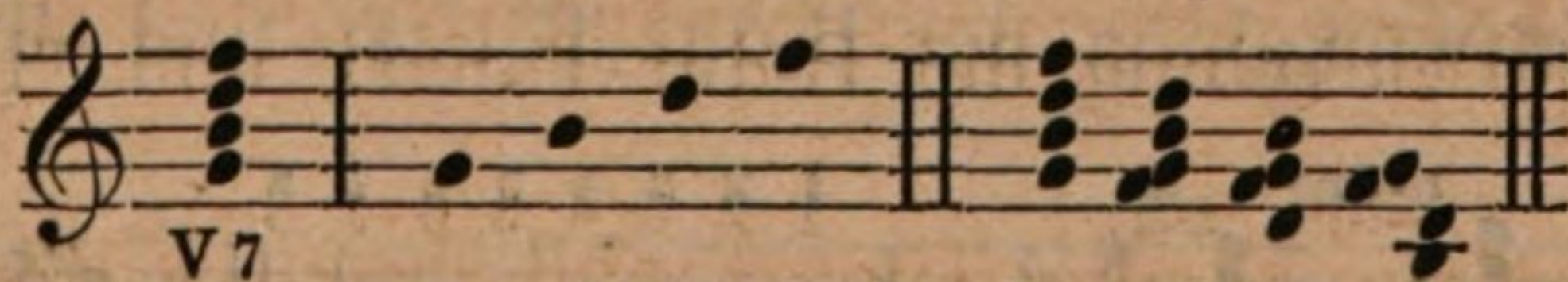
10. Die F-Tonleiter.



Die Note b — der kleine Allabrevetakt ♩ — crescendo und diminuendo — Vortrag steigender und fallender Tonfolgen.

Der Vierklang — Grundton, Terz, Quint, Sept.

Der Dominant-Vierklang.



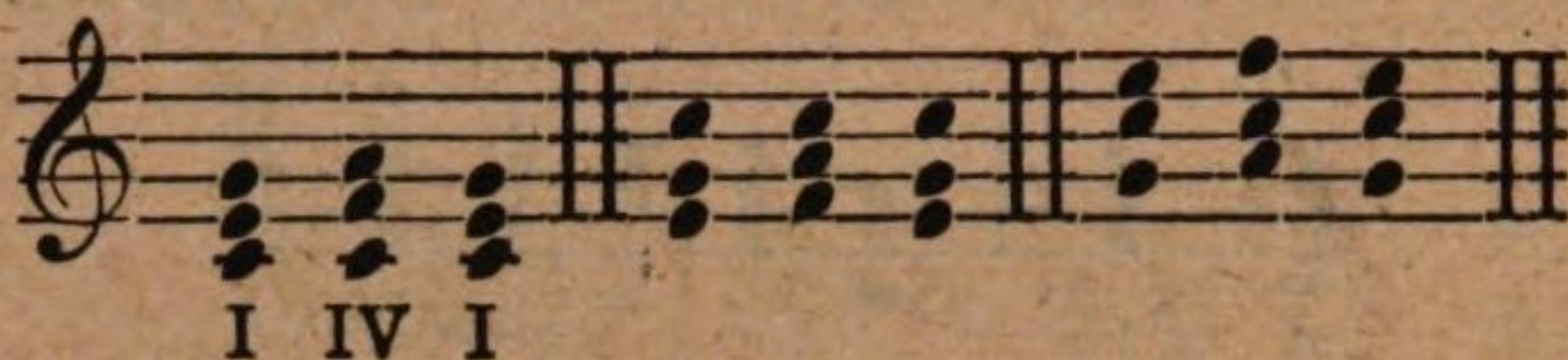
Der Dreihalbetakt, $\frac{3}{2}$ — Accentuation einzelner Silben und Worte.

Zweite Stufe. Die Dur-Dreiklänge.

1. Verbindung des Tonika- und Oberdominantdreiklangles.



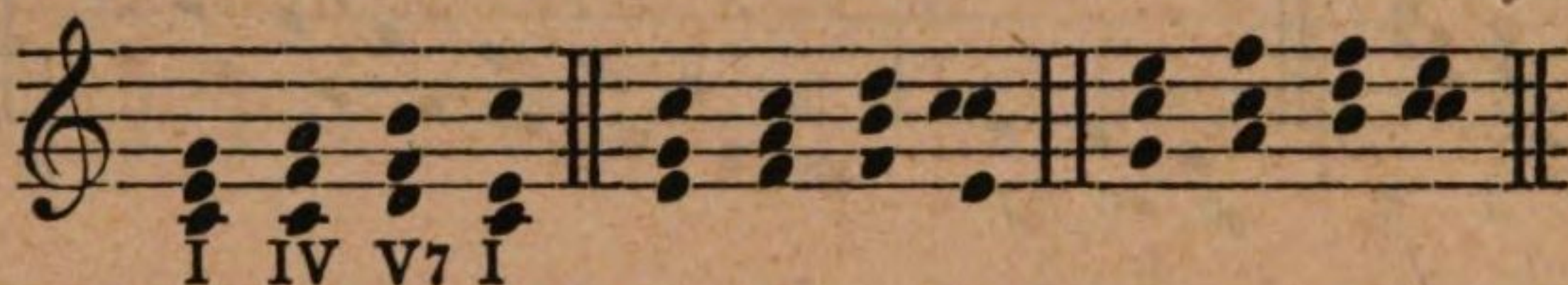
2. Verbindung des Tonika- und Unterdominantdreiklangles.



3. Verbindung des Tonikadreiklangles mit den beiden Dominant-Dreiklängen.



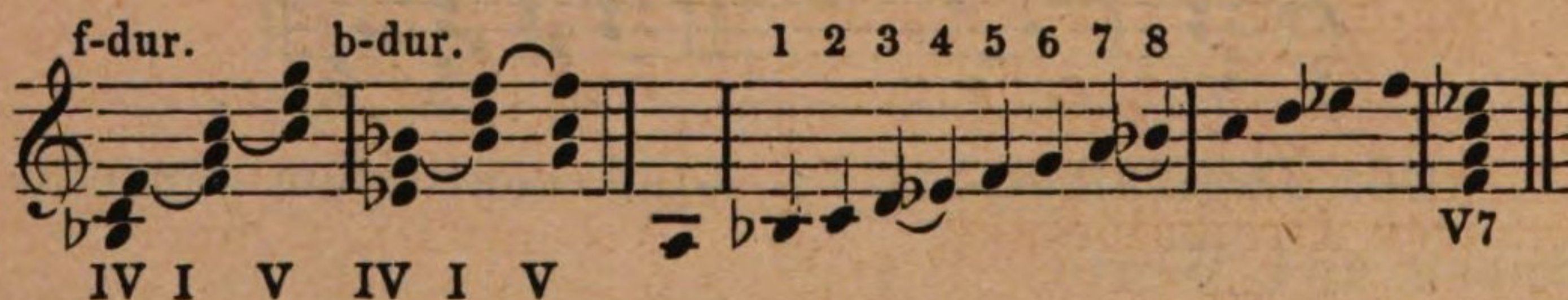
4. Verbindung der Dreiklänge mit dem Vierklänge.



5. Entwicklung der D-dur-Tonart und -Tonleiter.



6. Entwicklung der B-dur-Tonart und -Tonleiter.



7. Entwicklung der A-dur-Tonart und -Tonleiter.

d-dur. a-dur. 1 2 3 4 5 6 7 8

IV I V IV I V

V7

8. Entwicklung der Es-dur-Tonart und -Tonleiter.

b-dur. es-dur.

1 2 3 4 5 6 7 8

IV I V IV I V

V7

9. Entwicklung der E-dur-Tonart und -Tonleiter.

a-dur. e-dur.

IV I V IV I V

1 2 3 4 5 6 7 3

V7

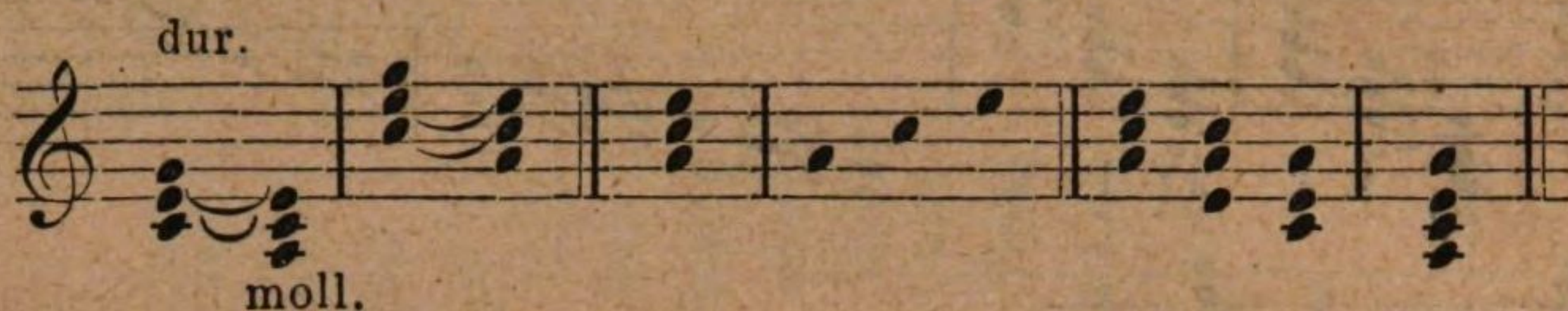
10. Entwicklung der As-dur-Tonart und -Tonleiter.

es-dur. as-dur.

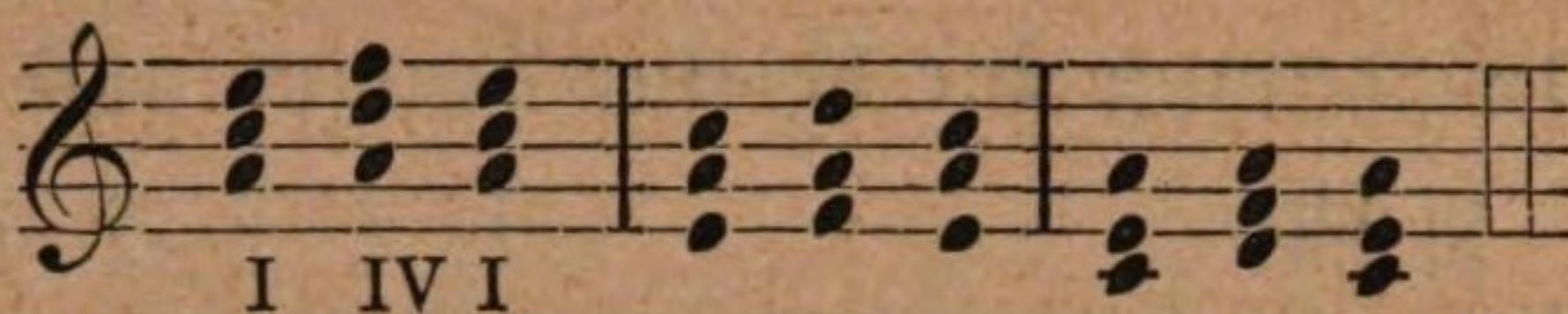
The musical score consists of two staves. The first staff is for the 'es-dur.' (E major) section, which includes a key signature change from one flat to no flats. It features a sequence of chords: IV, I, V, IV, I, V, followed by a melodic line numbered 1 through 8. The second staff is for the 'as-dur.' (A major) section, which includes a key signature change from no flats to two flats. It features a sequence of chords: V7, followed by a melodic line.

Dritte Stufe. Die Moll-Dreiklänge.

1. Bildung des Moll-Dreiklangs.



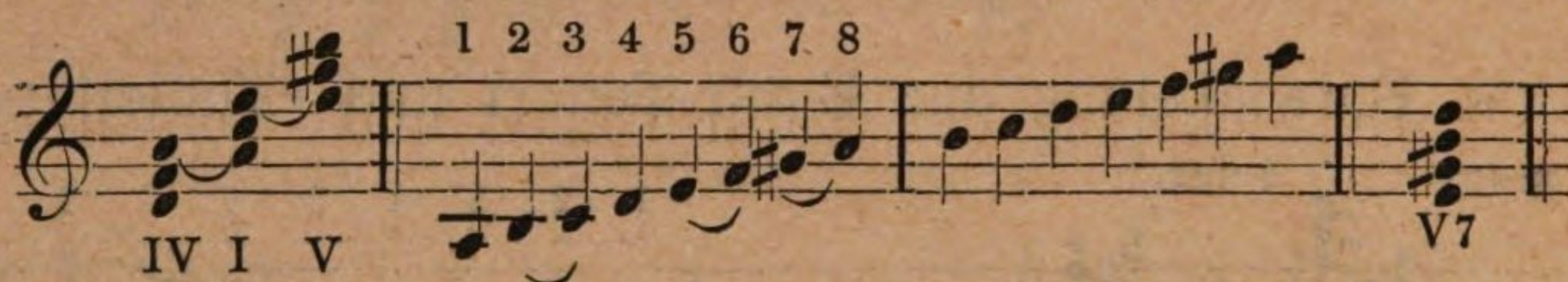
2. Verbindung des Tonika- und Unterdominant-Dreiklangs.



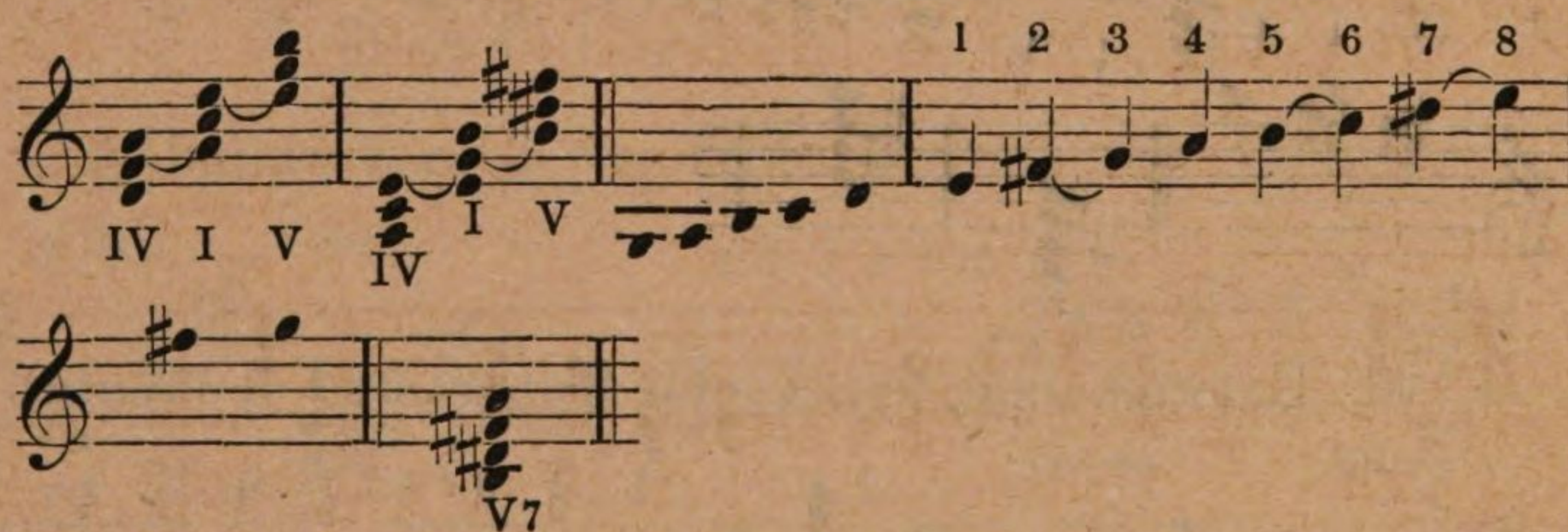
3. Verbindung des tonischen Dreiklangs mit den beiden Dominantdreiklängen.



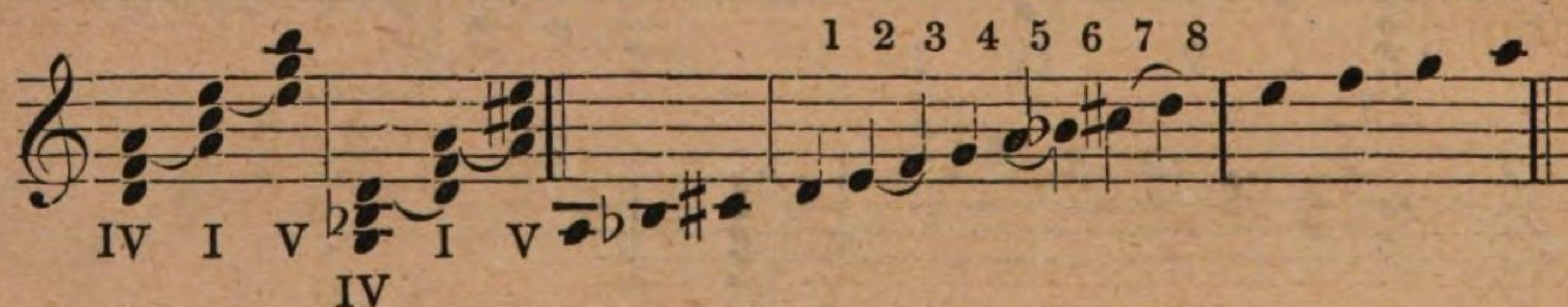
4. Bildung der A-moll-Tonart und A-moll-Tonleiter.



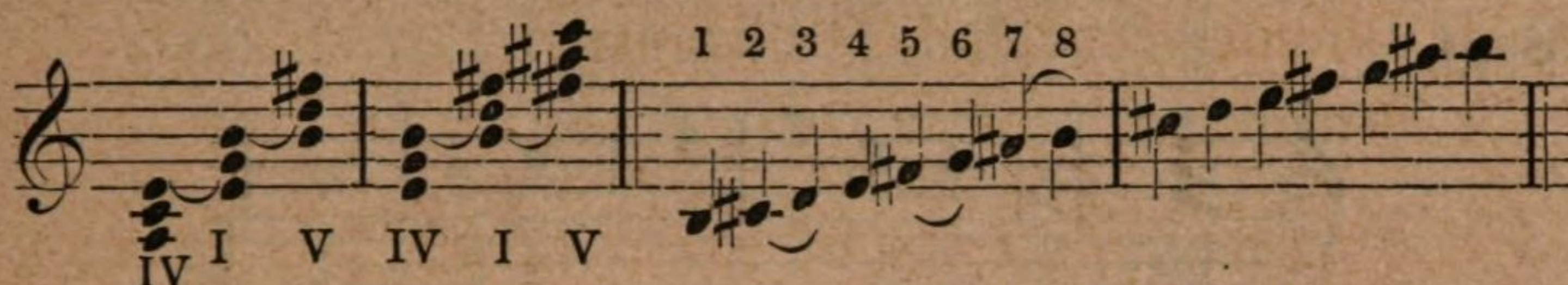
5. Bildung der E-moll-Tonart und E-moll-Tonleiter.



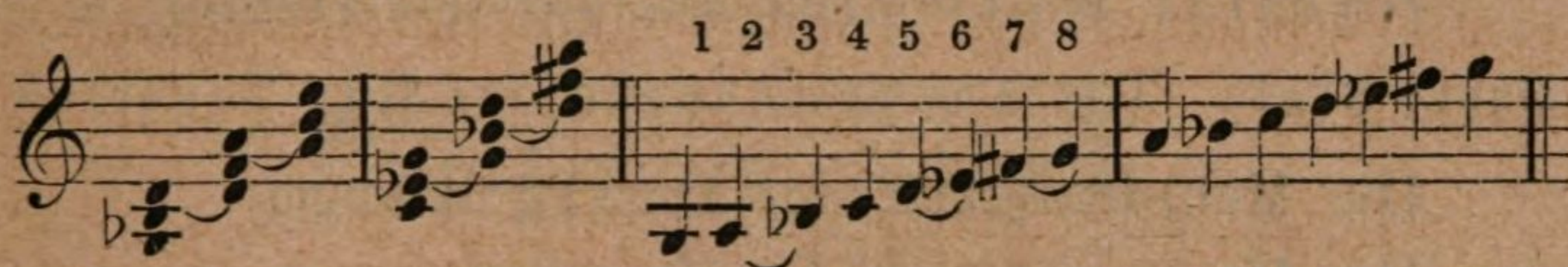
6. Bildung der D-moll-Tonart und D-moll-Skala.



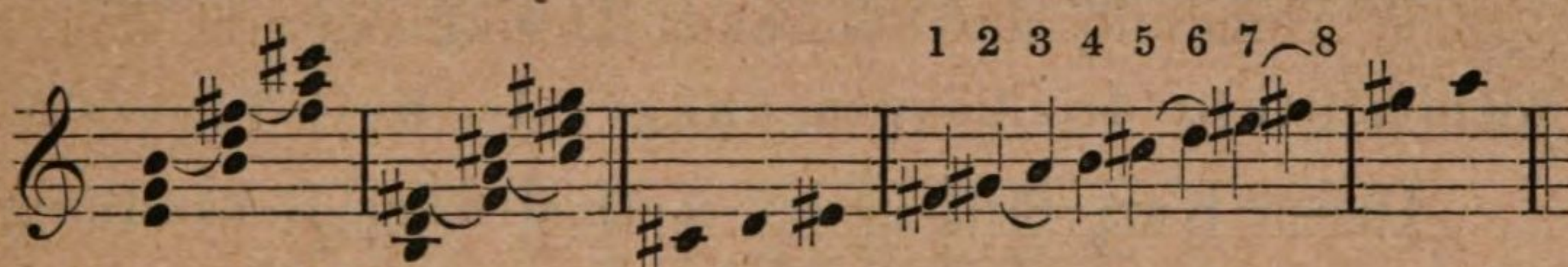
7. Bildung der H-moll-Tonart und H-moll-Scala.



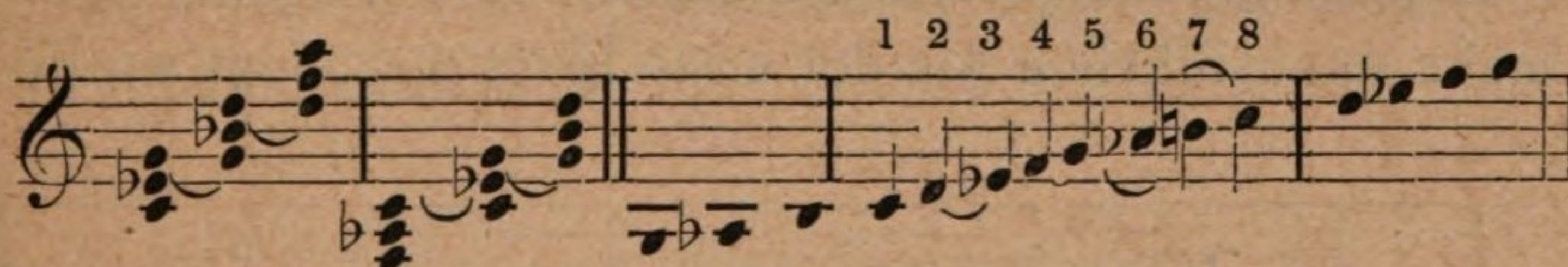
8. Bildung der G-moll-Tonart und G-moll-Scala.



9. Bildung der Fis-moll-Tonart und Fis-moll-Scala.



10. Bildung der C-moll-Tonart und C-moll-Scala.



Vierte Stufe. Der verminderte und übermässige Dreiklang. Der verminderte Septaccord.

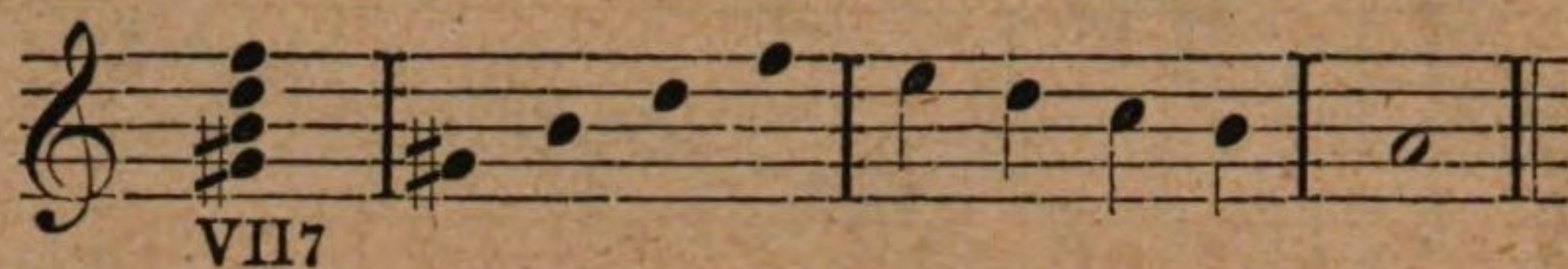
1. Der verminderte Dreiklang. Die verminderte Quint.



2. Der übermässige Dreiklang. Die übermässige Quint.



3. Der verminderte Septaccord. Die verminderte Sept.



Zweiter Kurs. Der modulirende Gesang.

Erste Stufe. Die Ausweichungen der Dur-Tonarten

Die Mehrdeutigkeit des Dur-Dreiklangles.

Die Verwandtschaft der Tonarten.

Ausweichungen nach den verwandten Tonarten.

Zweite Stufe. Die Ausweichungen der Moll-Tonarten.

Dieser Kurs fällt in der methodischen Behandlung schon mit der zweiten Stufe des ersten Kurses im Chorgesangunterrichte zusammen, daher derselbe nicht mehr so ausführlich wie der erste Kurs dargelegt wurde.

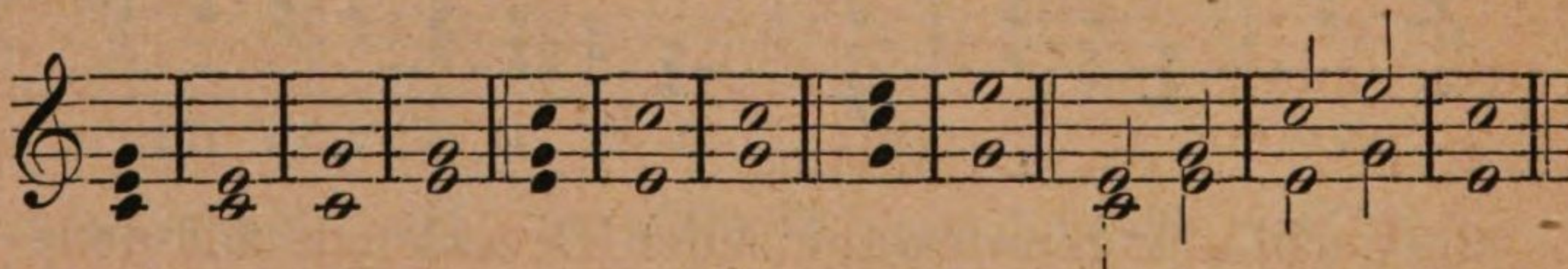
B. Chorgesangunterricht.

Erster Kurs. Der homophone Gesang.

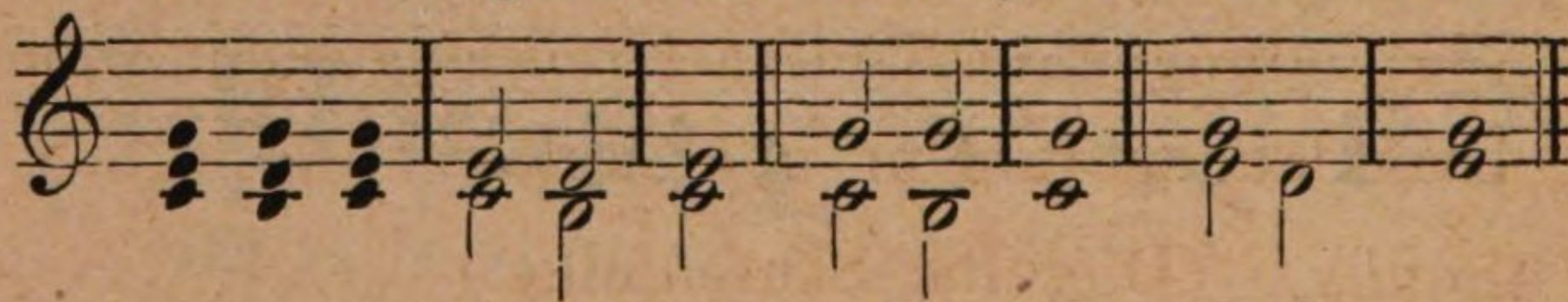
Erste Stufe. Der leitereigene homophone Chorgesang.

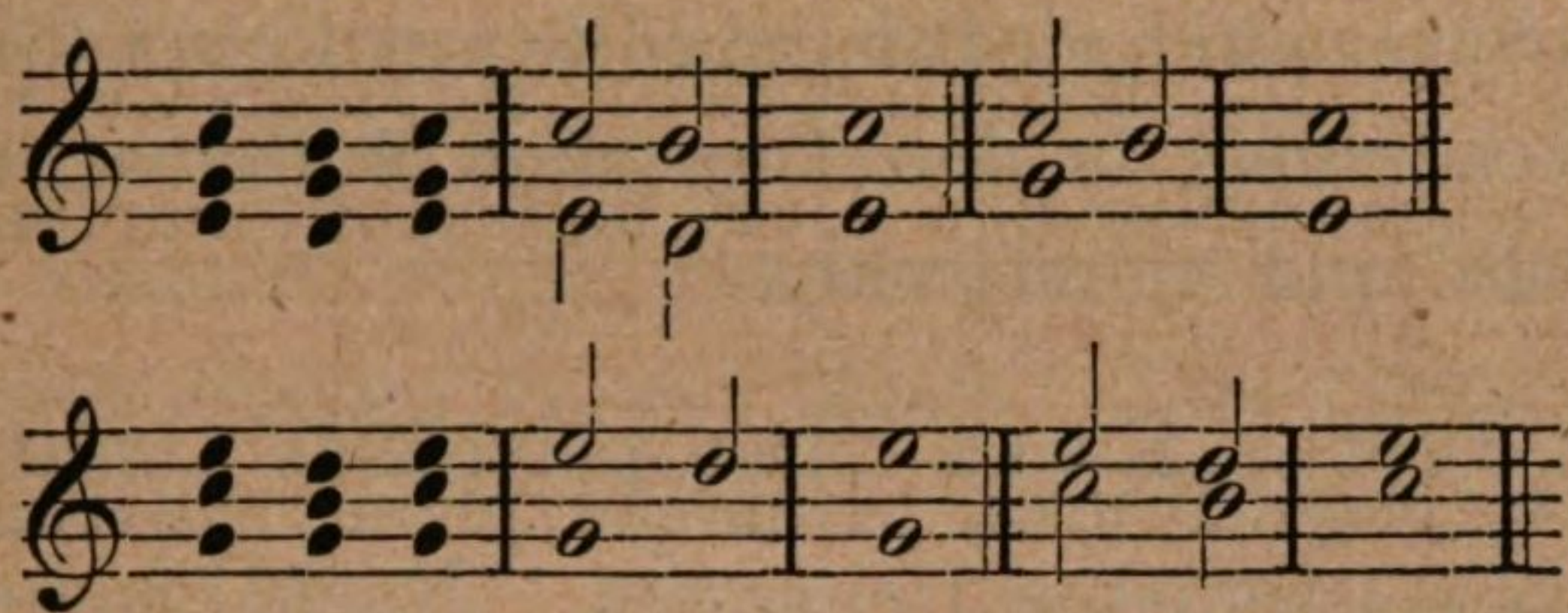
a. zweistimmig.

1. Der Dreiklang.

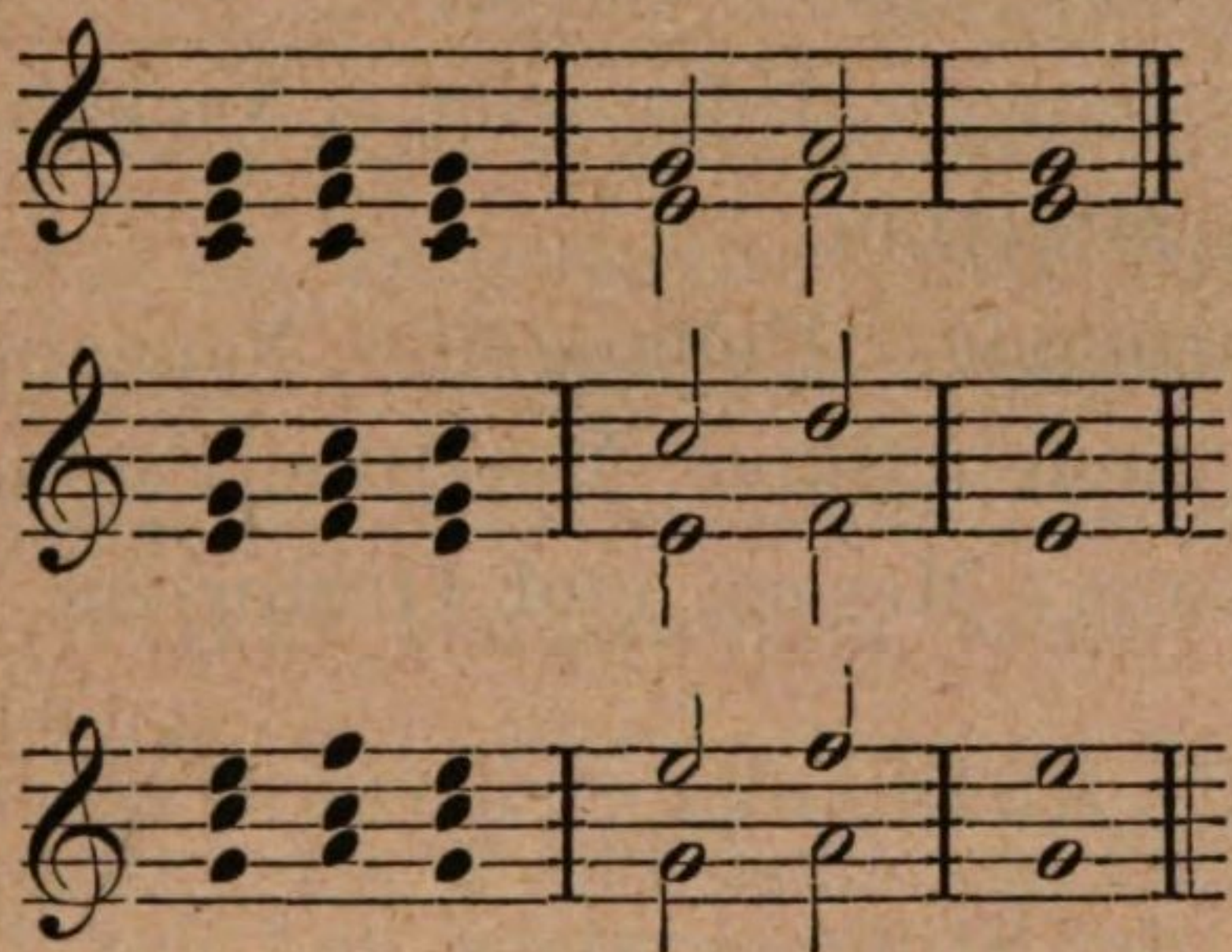


2. Verbindung der Dreiklänge I V.

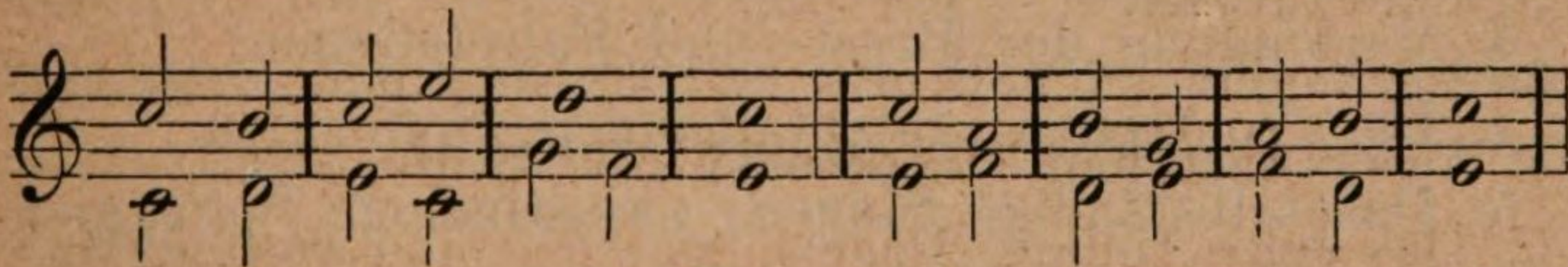




3. Verbindung der Dreiklänge I IV.



4. Uebungen in verschiedenen Arten der Stimm-
bewegung, z. B.



5. Uebungen in G-, F-, D- und B-dur.

6. Uebungen in A-, Es-, E- und As-dur.

7. Uebungen in A-, E- und D-moll.

8. Uebungen in H-, G-, Fis- und C-moll.

b. dreistimmig.

1. Der Tonika - Dreiklang.

2. Verbindungen des tonischen Dreiklangs mit den
Dominantdreiklängen.

3. Verbindungen des Tonika-Dreiklages mit Neben-
Dreiklängen in Dur und Moll.

c. vierstimmig. (Dieselbe Stufenfolge.)

Zweite Stufe. Der modulirende homophone Chorgesang.

- a. zweistimmig in den Dur- und Molltonarten.
- b. drei- und vierstimmig.

Zweiter Kurs. Der polyphone Gesang.

1. Zweistimmige Uebungen. Nachahmungen, Canons und fugirte Sätze.
2. Dreistimmige Uebungen. Nachahmungen, Canons, Motetten.
3. Vierstimmige Uebungen. Nachahmungen, Canons, fugirte Sätze, Motetten, Psalmen, Hymnen, Cantaten, Messen und Oratorien.

C. Sologesangunterricht.

1. Studium des Stimmansatzes und der Tonbildung in der Bruststimme.
2. Falsetübung.
3. Verbindung der Brust- und Falsetstimme.
4. Das Tontreffen, Intervallsingen, Solfeggien.
5. Das selbständige Singen, zweistimmige Solfeggien.
6. Der getragene Gesang, Vokalisieren.
7. Die Kehlenfertigkeit, Scalengänge und Läufe.
8. Der Coloraturgesang.
9. Der Sologesang im Gebiete der Concert- und Kirchenmusik, verbunden mit Declamation.
10. Der dramatische Gesang, verbunden mit dramatischem Unterricht, Mimik und Plastik.

II. Clavier.

Um die wahren Principien zur Aufstellung des Lehrganges im Instrumentalunterrichte zu gewinnen,

wollen wir vorab das Wesen der Instrumentalmethode selbst etwas näher erörtern.

Ein schöner, voller, runder Ton ist die Basis alles ästhetischen Spieles in der Musik. Das Hauptstreben der Musiklehrer in Ausbildung ihrer Eleven muss daher neben den technischen Exercitien vorzugsweise der Pflege des Tonsinnes und der Veredlung des Tones gelten. Der Klang aller Musikinstrumente hängt theils von der Qualität des Instrumentes, dem Tonstoffe, theils von der Spielsweise desselben, der Tonform, ab. Bei Instrumenten nun mit veränderlichem Tonklange, deren Tonform durch ihre Construction schon gegeben ist, wie bei der Orgel, der Physharmonika und dem Harmonium, erscheint die Tonbildung von Seite des Spielers völlig überflüssig. Nicht so ist es aber bei Instrumenten mit veränderlichem Tonklange, wie bei dem Claviere, den Streich-, Blas- und Schlaginstrumenten; hier muss der Ton seitens des Spielers erst gebildet werden und eigentliche Tonstudien sind unerlässliches Erforderniss.

Im Instrumentalunterrichte haben sich zwei Methoden herausgebildet, eine Copir- oder realistische und eine idealistische Methode. Die erstere macht den Eleven mit den äusseren Bedingungen eines schönen Tones, mit der Haltung des Körpers, der Handstellung, dem Anschläge und Fingersatze bekannt und leitet ihn an, indem sie durch Vorspielen zugleich ein sichtbares und hörbares Original gibt, dem Instrumente einen richtigen, guten Realton zu entlocken und den wahren Naturklang des Instrumentes zur Geltung zu bringen. Die idealistische Methode, deren Anfang erst

nach erlangtem Realton beginnt, gibt dem Eleven jene intellectuelle, ästhetische und musikalische Durchbildung, welche ihn befähigt, sich selbst einen Idealton zu schaffen und auf Grundlage des Gewonnenen zu verkörpern und geistig zu beleben. Die realistische Methode wird also mehr im Elementarunterrichte des Instrumentenspiels und die idealistische mehr im höheren Unterrichte zu berücksichtigen sein.

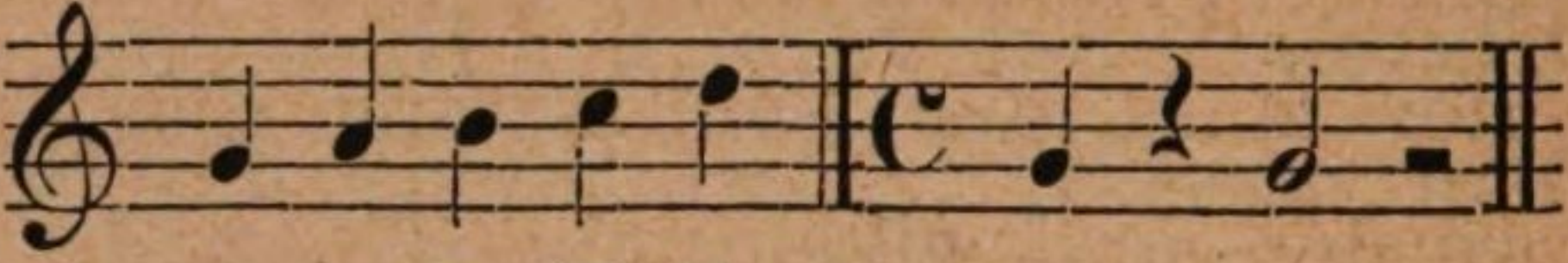
A. Elementarclavierunterricht.

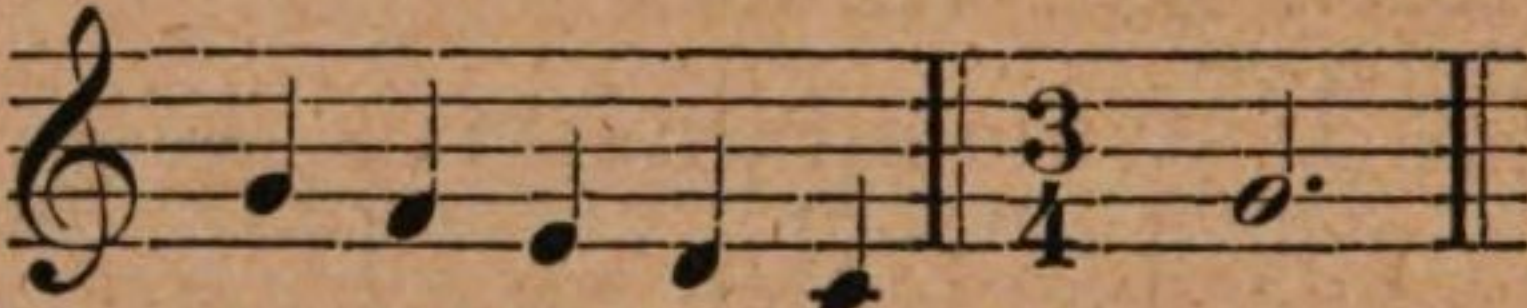
Erster Kurs. (Elementarklasse).

Allmähliche Vorführung der Noten und einfachsten Tonverhältnisse und der Mittel des Fingersatzes.

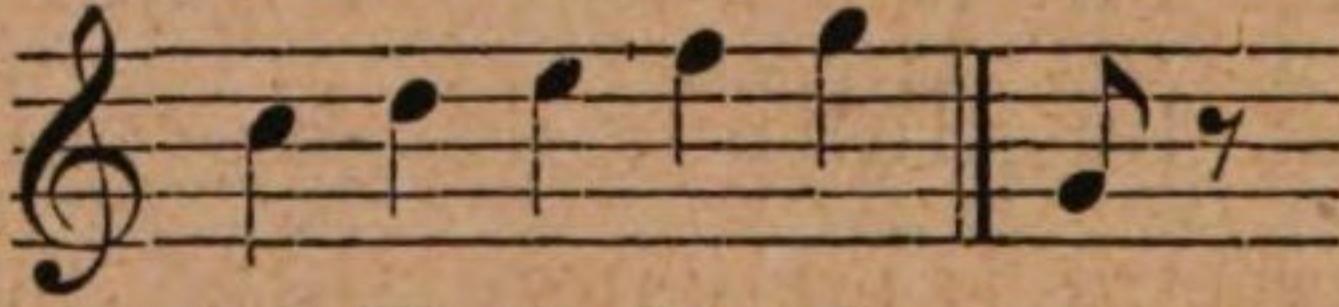
I. Noten nach dem G-Schlüssel.

1. Die stillstehende Hand.

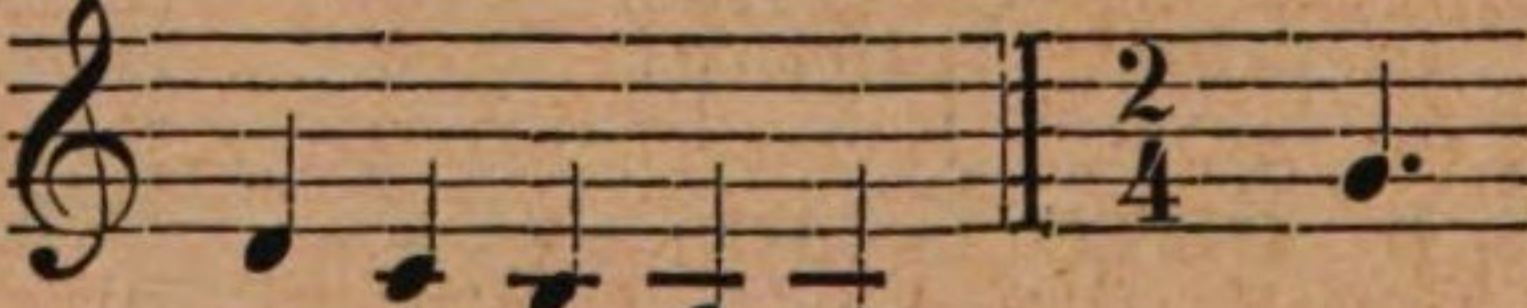
a. rechte Hand, 
 $\overline{g}$ $\overline{a}$ $\overline{b}$ $\overline{c}$ $\overline{d}$

b. linke Hand, 
 $\overline{g}$ $\overline{f}$ $\overline{e}$ $\overline{d}$ $\overline{c}$

c. beide Hände,

d. rechte Hand, 
 $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$ $\overline{f}$ $\overline{g}$

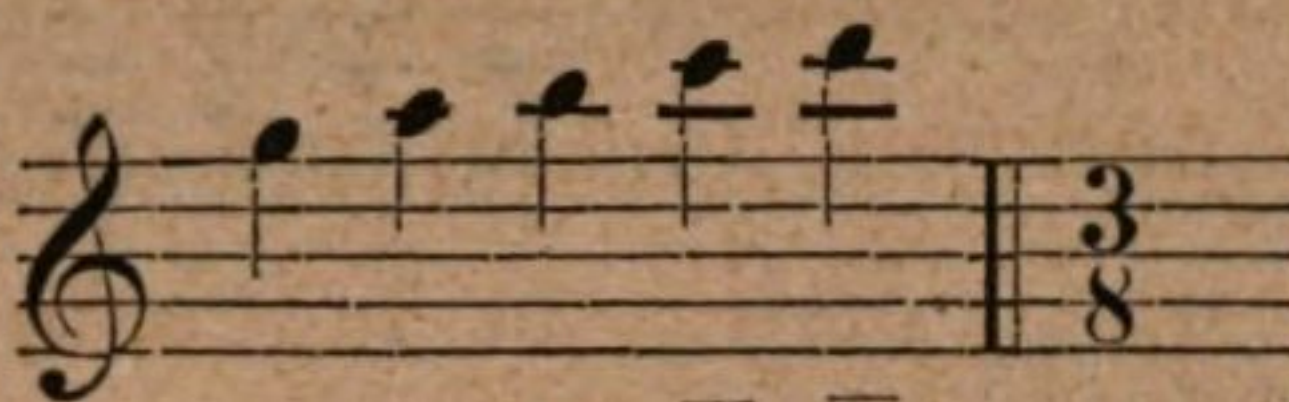
e. beide Hände,

f. linke Hand, 
 $\overline{d}$ $\overline{c}$ $\overline{b}$ $\overline{a}$ $\overline{g}$

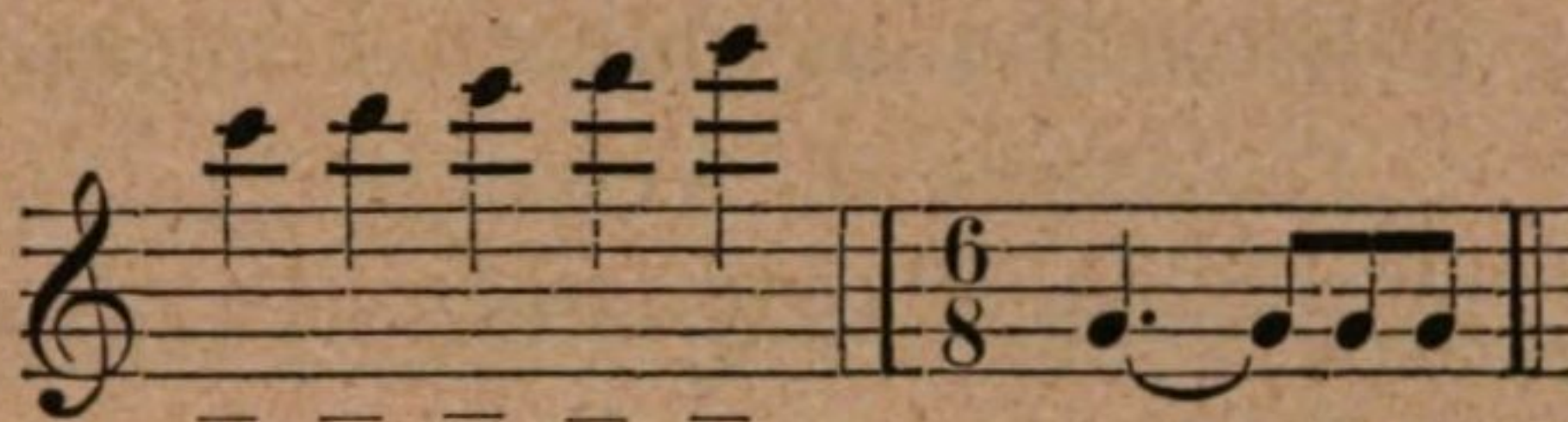
g. beide Hände.

2. Ausbreiten und Zusammenziehen der Hände.

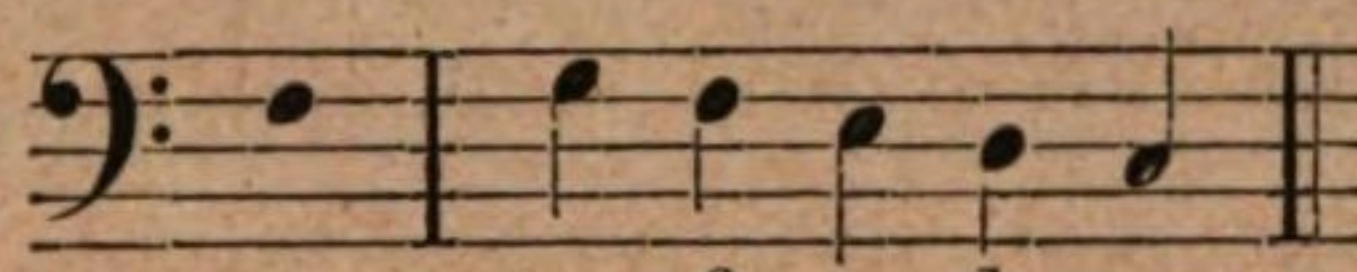
3. Unter- und Uebersetzen der Finger.

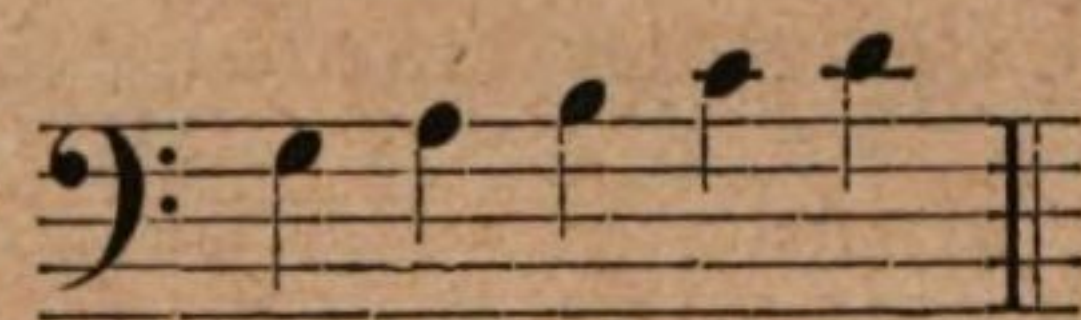
rechte Hand, 
 $\overline{g} \quad \overline{a} \quad \overline{b} \quad \overline{c} \quad \overline{d}$

4. Fingerwechsel auf einer Taste.

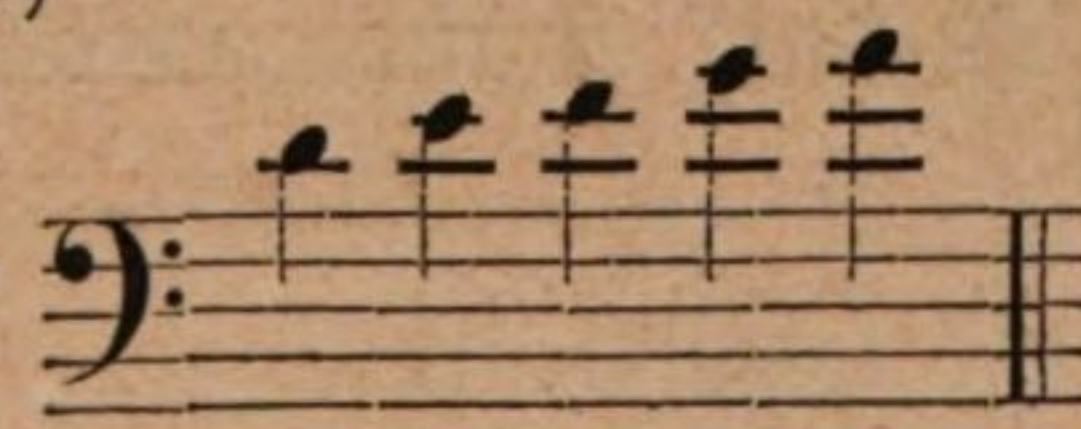
rechte Hand. 
 $\overline{c} \quad \overline{d} \quad \overline{e} \quad \overline{f} \quad \overline{g}$

II. Noten nach dem F-Schlüssel.

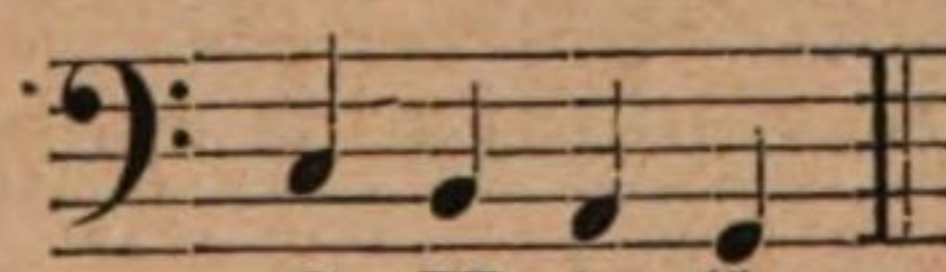
a. linke Hand, 
 $g \quad f \quad e \quad d \quad c$

b. rechte Hand, 
 $g \quad a \quad b \quad \overline{c} \quad \overline{d}$

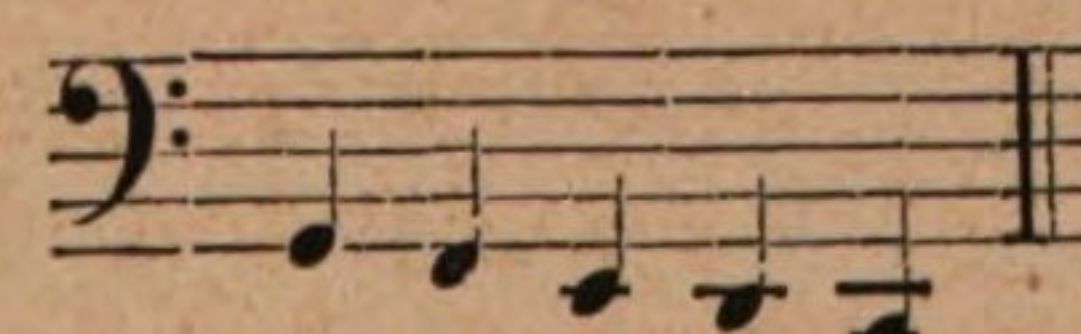
c. beide Hände,

d. rechte Hand, 
 $\overline{d} \quad \overline{e} \quad \overline{f} \quad \overline{g} \quad \overline{a}$

e. beide Hände,

f. linke Hand, 
 $C \quad B \quad A \quad G \quad F$

g. beide Hände,

h. linke Hand, 
 $G \quad F \quad E \quad D \quad C$

i. beide Hände,

k. linke Hand,



1. beide Hände.

II. Der Violin- und Bassschlüssel vereinigt.

1. Uebungen in C-dur,
2. Uebungen in A-moll,
3. Uebungen in G-dur,
4. Uebungen in F-dur.

Hier mache ich besonders auf zwei Werkchen aufmerksam: Jul. Handrock, op. 32. Die erste Elementarstufe. Ramann-Volkman, die zweite Elementarstufe des Clavierspiels.*)

Zweiter Kurs. (Mittelklasse.)

Uebungen in den gangbarsten Tonarten.

Uebungen in C-dur, A-moll, G-dur, E-moll, F-dur, D-moll, D-dur, H-moll, B-dur, G-moll, A-dur, Fis-moll, Es-dur, C-moll.

Hier sind zu benützen:

Czerny, 100 Uebungsstücke. Op. 139. Heft 1.

Köhler, L., Volksmelodien und Volkstänze. Heft 1 und 2. Braunschweig, Litolff.

Diabelli, A., 28 melodische Uebungsstücke im Umfange von fünf Noten bei stillstehender Hand. à 4 ms. Op. 149.

*) Recht zweckmässig dürften auch meine „Technischen Studien im Umfange von fünf Tönen, eine Anleitung zur künstlerischen Hand- und Tonbildung, Nürnberg, W. Schmid. Pr. 5 Sgr.“ hier sein.

Clementi, M., 6 Sonatinen. Op. 36.
 Händel, Leichte Variationen.
 Händel und Bach, J. S., Alte Tänze.
 Köhler, L., Classische Hochschule für Pianisten.
 Scarlatti's Sonaten.

Dritter Kurs. (Oberklasse.)

Gesteigerte Uebungen in sämtlichen Tonarten.

Zum Studium dienen hier:

Bertini, H., 25 Etudes faciles et progressives. Oeuvre 100. Besonders für Zöglinge, die noch keine Octave spannen können. Wolfenbüttel, Holle.
 Köhler, L., Volksmelodien und Volkstänze. Heft 3 u. 4.
 Dussek, L. J., Trois Sonates. Oeuvre 9. No. 1. Wolfenbüttel, Holle.
 Die leichtesten Sonatinen von Ph. E. Bach, Clementi, Haydn und Mozart.
 Czerny, Schule der Geläufigkeit. Op. 299. Wolfenbüttel, Holle.
 Bertini, H., 24 Etudes. Op. 29. Holle.
 Beethoven, L. v., Sonatine in G-dur. Op. 79. 2 Rondos. Op. 41. 6 Variationen. Thema aus der Oper „die Müllerin“: Nel cor più non mi sento.
 Field, John, Notturmo's.

B. Höherer Clavierunterricht.

Der Elementar-Clavierunterricht führt den Eleven in die Elemente des Clavierspiels und der Technik ein, verwebt die mechanischen Vorübungen mit der musikalischen Technik und verlebendigt die bloß mechanische Spielweise in gehaltvollen Tonstücken,

die allmählig von leichten Naturmusikstücken, von Volksliedern, Tänzen und Märschen, zu höheren künstlerischen Werken überführen.

Der höhere Clavierunterricht, welcher die Ueberwindung der Mechanik grösstentheils voraussetzt, vergeistigt die Technik und gewonnene Spielart immer mehr, erstrebt die exacte Ausführung der besten Compositionen älterer wie neuerer Zeit und führt in die Vorgefilde der erhabensten Kunstregionen ein. Wir theilen diesen Unterricht in drei Stufen:

Untere Stufe.

Auf dieser Stufe sind zu benützen:

Plaidy, L., Technische Studien. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2^{1/2} Thlr.

Bertini, H., 48 Etudes. Oeuvre 32. 2. Heft. Wolfenbüttel, Holle.

Heller, St., 25 melodische Uebungsstücke. Op. 45.

Czerny, Ch., Schule der Fingerfertigkeit. Op. 740. 6 Hefte.

Clementi, M., Preludes et exercices dans tous les tons majeurs et mineurs. Livr. 1 et 2.

Schmitt, Al., Etuden. Op. 16. Heft 1.

Czerny, Ch., 40 tägliche Studien. Op. 337.

Reinecke, C., Sonatinen. Op. 47. Nr. 2 und 3.

Field, J., Les six célèbres Nocturnes. Leipzig, R. Forberg.

Haydn, J., Grosse Sonate in Es. Nr. 5. Holle'sche Ausgabe.

Mozart, W. A., Sonaten. Nr. 6. 13. 5. 18. 15. Fantasie und Sonate. Holle'sche Ausgabe.

Beethoven, L. v., Sonaten. Op. 14. Nr. 1. 2. Op.
2. Nr. 1. Op. 10. Nr. 1.

Clementi, M., Toccata in B.

Moscheles, Ign., 50 Präludien in den verschiedenen
Dur- und Moll-Tonarten. Op. 73. Leipzig, Fr. Kistner.

Bach, J. S., Präludien und Inventionen.

Händel, G. H., Suiten mit Vortragsbezeichnung und
Fingersatz von G. A. Thomas. Leipzig, Kistner.

Cramer, J., 84 Etuden. Heft 1.

Beethoven, L. v., Sonaten. Op. 14, 22, 28.

Mittelstufe.

Cramer, J., Etuden. Heft 2, 3, 4.

Kullak, Th., Oktaven-Schule. 1.—3. Heft.

Bennett, W. St., Sechs Studien, Op. 11. Leipzig,
Kistner.

Bertini, H., Etudes caractéristiques. Op. 66.

Clementi, M., Gradus ad Parnassum. 3 Thle.

Moscheles, J., Studien zu höherer Vollendung be-
reits ausgebildeter Clavierspieler. Op. 70.

Chopin, F., Douce grandes Etudes (déd. à F. Liszt).
Op. 16. Livr. 1 et 2.

Moscheles, J., Characteristische Studien. Op. 95.

Henselt, A., Op. 2 und 5. 4 Hefte.

Schumann, R., 12 Etudes symphoniques. Op. 13.
Leipzig, Schuberth. 1 Thlr. 15 Sgr.

Händel, G. F., Fugen (Köhlers Hochschule für
Pianisten).

Bach, J. S., Das wohltemperirte Clavier.

Beethoven, L. v., Sonaten. Op. 2, 7, 10, 13,
26, 27, 31, 81.

Oberstufe.

Auf dieser Stufe der Virtuosität und höhern Ausbildung soll der Eleve mit dem richtigen Gefühle für die Kunst, nach welchem der Spieler wohl zuweilen das Rechte treffen kann, aber häufig auf Irrwege gerathen wird, auch das rechte Verständniss verbinden, um sich von seinem Thun und Handeln Rechenschaft zu geben und so zum durchgebildeten Künstler heran zu reifen. Ausser den Etuden von Döhler, Thalberg, Henselt, Chopin, Liszt und Rubinstein, in denen die wahre Virtuosität ganz neue Ausdrucksweisen schuf, werden die Sonaten von Beethoven Op. 53 und 57 und Concertstücke für Pianoforte und Orchester von Weber, Hummel, Moscheles, Chopin, Mendelssohn und Beethoven geübt und öffentlich executirt.

III. Orgel.

I. Kurs. Allmähliche Einführung in die Elemente des Orgelspiels.

a. Das Manualspiel.

1. Die stillstehende Hand. 2-, 3- und 4-stimmige Uebungen.
2. Ausbreiten und Zusammenziehen der Hände.
3. Lautes und stilles Wechseln der Finger.
4. Unter- und Uebersetzen der Finger.
5. Unterbiegen und Ueberschlagen der Finger.
6. Abgleiten und Fortrücken der Finger.
7. Stimmenvertheilung zwischen beide Hände.
8. Kreuzung der Stimmen.
9. Verbinden und Abstossen der Töne.
10. Wiederholter Anschlag eines und desselben Accordes.

b. Das Pedalspiel.

1. Regelmässiger Wechsel der Fussspitzen auf verschiedenen Tasten. Immer auch Uebungen mit dem Manual.
2. Wechsel der Füße auf ein und derselben Taste.
3. Unter- und Uebersetzen der Füße.
4. Gebrauch der Spitze und des Absatzes.
5. Wechsel zwischen Spitze und Absatz auf einer Untertaste.
6. Gebrauch der Seiten des Vorderfusses.
7. Abgleiten der Spitze von einer Ober- auf eine Untertaste.
8. Vor- und Zurückschieben mit dem Absatz des Fusses.
9. Fortgleiten mit der Spitze.
10. Mehrstimmiges Pedalspiel.

II. Kurs. Das kirchliche Orgelspiel.

1. Das Choralspiel.
2. Präludien (Vorspiele).
3. Postludien (Nachspiele).
4. Trio's.
5. Fughetten.
6. Fugen.

III. Kurs. Das virtuose Orgelspiel.

1. Technische Studien.
Pedalstudien, Etuden, Fantasien.
2. Classische Compositionen.
Toccata, Fugen, Sonaten, Concertstücke.

IV. Violin.

A. Elementar-Violinunterricht.

I. Kurs. Einführung in die Elemente des Violinspiels.

1. Die leeren Saiten. *E, A, D, G.*
2. Die Töne der E-Saite: *e, f, g, a, h.* — *fis, b.*
3. Die Töne der A-Saite: *a, h, c, d, e.* — *cis.*
4. Die Töne der G-Saite: *d, e, f, g, a.* — *fis.*
5. Die Töne der G-Saite: *g, a, h, c, d.* — *b, cis.*

Zur Benutzung dient hier besonders: Hohmann, Ch. H., Violinschule. Nürnberg, W. Schmid. 1. Kurs.

II. Kurs. Uebungen in den gangbarsten Tonarten.

Uebungen in C-dur und A-moll, G-dur und E-moll, F-dur und D-moll, D-dur und H-moll, B-dur und G-moll, A-dur und Fis-moll, Es-dur und C-moll.

Auf dieser Stufe kann man vorzugsweise verwenden: Krieger, Ferd., Technische Studien für das Violinspiel (ded. Ferd. David). Leipzig, R. Forberg.

Hohmann, Ch. H., Violinschule. 2. Kurs.

Hoppe, W., Der erste Unterricht im Violinspiel. Leipzig, C. Merseburger.

Brähmig, B., Praktische Violinschule. Heft I, II. Leipzig, Merseburger.

III. Kurs. Die Positionen oder Lagen.

1. Zweite Position (auch wohl zuerst die dritte Position),
2. dritte Position,
3. vierte Position.
4. fünfte Position,
5. sechste und siebente Position.

B. Höherer Violinunterricht.

Untere Stufe.

Krieger, Ferd., Technische Studien für das Violinspiel. Leipzig, R. Forberg.

Kreutzer, R., 40 Etudes ou Caprices.

Fiorillo, H., Etude de Viol. formant 36 Caprices. Leipzig.

Alday, H., 28 Etudes. Op. 4.

Baillot, P., 12 Etudes. Op. 2.

Rode, P., 24 Caprices en forme d'Etudes. Leipzig.

David, Ferd., Dur und Moll. 25 Etuden, Capricen und Charakterstücke in allen Tonarten. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Tartini, L'art de l'archet.

Paganini, 24 Caprici pour V. solo. Op. 1. Milano.

Höhere Stufe.

Neben den höheren technischen Studien werden hauptsächlich classische Compositionen, Trio's, Quartetten und Concertstücke geübt.

V. Der theoretische Unterricht.

a. Elementartheorie.

Der Unterricht in der Elementartheorie darf in keiner Weise systematisch und nach wissenschaftlicher Richtung und Abgrenzung ertheilt werden; er hat sich der Erlernung des Gesanges und Instrumentalspieles ungesucht einzuordnen, und erst, wenn ein zusammengehöriger Theil geübt ist, kann man das Ganze zur festeren Begründung in übersichtlichen organischen Gruppen zusammenstellen. Jede Gruppe wird dann

durch theoretische Entwicklung nochmals vorgeführt und durch kleine Noten oder Zeichen übersichtlich zusammengestellt, z. B. die Notenformen, Pausen, Taktarten etc. Sehr gut ist es hierbei, wenn die Schüler diese einzelnen Gruppen, in einem eigenen kleinen Werkchen systematisch zusammengestellt und kurz erklärt, stets nachschlagen und in der Erinnerung wachrufen können.*)

Die breitangelegten Elementartheorien oder allgemeinen Musiklehren sind mehr für einen schon geübten Musiker, denn für einen angehenden Sänger oder Instrumentalisten; dort können sie allenfalls als treffliches Nachschlagebuch dienen und von wesentlichem Nutzen sein, hier aber, als Lehrbuch gebraucht, werden sie nur beitragen, Zeit zu vergeuden.

b. Die Harmonielehre.

Die Harmonielehre, deren Ziel bereits bei Ausführung des Lehrstoffes angedeutet wurde, hat es grösstentheils nur mit der Lehre der Accorde und deren Benutzung zur Harmonisirung gegebener Melodien zu thun. Soll sie aber diese Lehren dem Eleven gründlichst vermitteln, so muss sie, wenn auch nicht unumgänglich nothwendig, die Lehre von den Tönen, Tonleitern und Intervallen in ihr Bereich ziehen und als Ausgangspunkt benutzen.

Demnach stellt sich der Lehrgang in der Harmonielehre folgendermassen dar:

*) Siehe „Die Elemente des Musikunterrichts, enthaltend die Grundzüge der allgemeinen Musiklehre von F. Krieger. Leipzig, C. Merseburger. Preis 7½ Sgr.“

I. Tonlehre.

A. Der Schall.

1. Entstehung des Schalles.
2. Eigenschaften der Schallkörper.
3. Schwingungsarten.
4. Theilgattungen des Schalles.

B. Der Ton.

1. Die Tonordnungen.
2. Die Haupt-, chromatischen und enharmonischen Töne.
3. Die ganzen und halben Töne.
4. Die harmonischen Obertöne.

II. Scalenlehre.

A. Die Tonleitern.

1. Diatonische Scalen.
2. Chromatische Scalen.
3. Enharmonische Scala.
4. Paralleltonleitern.

B. Die Tonarten.

1. Dur-Tonarten.
2. Moll-Tonarten.
3. Paralleltonarten.
4. Verwandtschaft der Tonarten.

III. Intervallenlehre.

- A. Diatonische Intervalle.
- B. Chromatische Intervalle.
- C. Enharmonische Intervalle.
- D. Versetzung der Intervalle.
- E. Consonirende und dissonirende Intervalle.

IV. Accordlehre.

A. Stammaccorde.

1. Der Dreiklang.
2. Der Vierklang.

B. Versetzte Accorde.

1. Versetzungen des Dreiklangles.
 - a. Der Sextaccord.
 - b. Der Quartsextaccord.
2. Versetzungen des Vierklangles.
 - a. Der Quintsextaccord.
 - b. Der Terzquartaccord.
 - c. Der Secundaccord.

C. Nachgebildete Accorde.

1. Die Septaccorde.
2. Die Nonaccorde,

D. Umgebildete (alterirte) Accorde.

1. Der übermässige Dreiklang und Septaccdor.
2. Der übermässige Quintsext- und Terzquartaccord.

E. Retardirte Accorde.

1. Verzögerungen des Dreiklangles und seiner Versetzungen.
2. Verzögerungen des Vierklangles und seiner Versetzungen.

F. Durchgangsaccorde (Orgelpunkt).

1. Der tonische Orgelpunkt.
2. Der Dominant-Orgelpunkt.

Die Lehre von der reinen Stimmführung, den Cadenzen, Modulationen und Harmonisationen wird keineswegs isolirt behandelt, sondern in das Ganze

eingewoben, so dass die einzelnen Accorde sofort praktisch verwendet werden.

c. Compositionslehre.

Die Compositionslehre beginnt man am besten mit der Melodik und zwar mit der Melodie im weiteren Sinne, mit der Figuration, der man dann die Lehre von der Melodie im engern Sinne, den Satz- und Periodenbau, folgen lässt. Von hier aus ist der natürlichste Uebergang zu den mannigfaltigsten melodischen Compositionsarten. Die taktfreien Compositionen, ganz oder nur grösstentheils taktfreie Melodien enthaltend, sind der Choral, das freie Präludium und die Fantasie; die takthaltigen Compositionen strengen Styls sind der Contrapunkt, die Imitation, der Canon und die Fuge, zu den freien Compositionsarten rechnet man die Liedform, das Trio, die Variation, die Allegro- und Rondoform. Diese einzelnen Hauptformen werden auf Vokal- und Instrumentalwerke angewendet, auf die Sonate, Sinfonie, Ouverture, auf Duetten, Trio's, Quartetten, auf strophische und durchcomponirte Lieder, auf Chorlieder und Ensembles.

Hiernach stellen wir folgenden Lehrgang auf, wenn auch manche Lehrer andere Wege einschlagen und versuchen wollen.

I. Melodielehre.

1. Melodie im weiteren Sinne — Figuration.

- a. Accordfiguration,
- b. harmoniefreie Figuration.

2. Melodie im engeren Sinne — Satz- und Periodenbau.
 - a. Motiv, Abschnitt, Satz, Periode,
 - b. Umformungen der Motive,
 - c. Verengerung und Erweiterung der Perioden.

II. Formenlehre.

A. Taktfreie Compositionsarten.

1. Der Choral.
2. Das freie Präludium.
3. Die Fantasie.
4. Das Recitativ.

B. Takthaltige Compositionsarten.

a. strenge:

1. Der Contrapunkt.
2. Die Imitation.
3. Der Canon.
4. Die Fuge.

b. freie Formen:

1. Die Liedform, das Trio.
2. Variationen.
3. Allegroform.
4. Rondoform.

c. Anwendung der musikalischen Grundformen auf Instrumentalwerke.

1. Sonate, Sinfonie.
2. Ouverture.
3. Concert.

d. Vokalmusik.

1. Das Lied.
2. Der Chor.
3. Ensembles.

Krüger stellt in seinen „Beiträgen für Leben und Wissenschaft der Tonkunst“ unter Bezugnahme auf den 3. Theil der Compositionslehre von Marx ein Schema der musikalischen Formenlehre, dessen Centrum die Liedform ist, in folgender Weise auf:

1. Das der Liedform Vorangehende:

- a. Präludium,
- b. Toccata,
- c. Phantasie;

2. die Liedform:

- a. Variation,
- b. Rondo,
- c. Fuge;

3. das über die Liedform Hinausgehende:

- a. Sonate.
- b. Symphonie.

So erscheinen Präludium, Lied und Sonate als die drei Grundformen, aus denen sich alle übrigen Formen entwickeln lassen.



IV. Die Lehrform.

Der Zweck des Musikunterrichts ist doppelter Art; einerseits bezweckt er

a. allgemeine Musikbildung, welche, ein nothwendiger, bislang gänzlich vernachlässigter Theil der allgemeinen Bildung, kunstgerechte und den Anforderungen der Pädagogik entsprechende allgemeine musikalische Ausbildung im Chorgesange und Clavierspiel vermittelt und zur allgemeinen Gründung eines gediegenen musikalischen Geschmacks und Verständnisses den Weg bahnt, anderseits

b. specielle musikalische Bildung für solche, welche die Musik zu ihrem Berufe erwählt haben, und die nun Vorbereitung und gründliche systematische Bildung für die musikalisch-pädagogische wie virtuose Laufbahn erhalten. Diese Bildung ist für Lehrer der Musik und Künstler, für Sänger und Virtuosen eine *conditio sine qua non*.

Diese Sonderung streng aus einander haltend, gehen wir zunächst in die Lehrform des allgemeinen musikalischen Unterrichts näher ein.

Dieser erhält seine erste Grundlage, auf welcher die Volksschule nach vokaler und die Musikschule nach instrumentaler Seite weiter bauen, im Kindergarten in der Form des Spieles.

a. Der Kindergarten.

Der Stoff des Kindergartens ist in musikalischer Beziehung das Volks- und Kinderlied, vorzugsweise das Kinderlied mit Spiel, welches, da es das Ton- und Taktgefühl durch körperliche Bewegungen lebendig macht und durch die freie Form des Spiels, vermöge dessen das Kind sein inneres Leben in dasselbe hineinlegt, die Grundlage für die musikalisch-individuelle Darstellung gibt.

Die Melodie dieser Kinderspiellieder muss sich im Umfange des kindlichen Stimmorgans bewegen und keine Ueberreizung desselben mit sich bringen; der Taktaccent darf mit der Accentuation der Worte keineswegs in grellem Widerspruch stehen, weil gegen die Gesetze der Aesthetik und der Sprache verstossend. Die Ausführung solcher Spiellieder muss auch schon den Anforderungen der Kunst entsprechen, insofern nämlich alles beobachtet werden soll, was zur Erlangung eines schönen Tones führt, nämlich richtige Mundstellung und richtiges Athmen, gute Intonation und reine Aussprache. Die Clavierbegleitung soll sich den Liedern geschmackvoll beordnen.

Zuvor werden Lieder im Umfange von nur drei Tönen, die ersten drei Töne der Tonleiter, welche ganze Tonstufen sind und mit einem und demselben Stimmregister hervorgebracht werden können, gut ge-

übt, wodurch zwei wichtige Hindernisse wegfallen. Erst wenn diese drei Töne an kleinen Liedern erfasst und vollständig geübt sind, erweitert man die Tonreihe bis zur Quart, womit die erste halbe Tonstufe, eine weitere Schwierigkeit, überwunden wird. Hernach erweitert sich die Tonreihe successive bis zur Quint, Sext und Oktave, nach unten bis zur Unterquart, nach oben bis zur Quart, worauf Lieder mit leiterfremden Tönen und in Moll keine grossen Schwierigkeiten mehr bieten dürften.

Die Reihenfolge der Lieder muss demnach bezüglich des Umfanges und der darin liegenden grösseren oder geringeren Schwierigkeiten folgende sein:

1. Lieder innerhalb der drei ersten Töne der G-Tonleiter im Zwei- und Dreitakte.
2. Lieder innerhalb der Quart der F- und G-Tonleiter im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takte.
3. Lieder innerhalb der Quint der F- und G-Tonleiter im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takte.
4. Lieder innerhalb der Sext der F-, G- und A-Tonleiter. Der $\frac{4}{4}$ -Takt. Die punktirte Note.
5. Lieder im Umfange der Oktave in der C-, D-, Es-, E-, F- und G-Tonleiter. Der $\frac{6}{8}$ -Takt mit zwei Schlägen.
6. Lieder im Umfange der Unterquart der Scala bis zur Oktave in A, G und F.
7. Lieder im Umfange der Unterquart der Scala auf C und B und deren Erweiterung bis zur Quart nach oben.
8. Lieder mit leiterfremden Tönen. Die Triolen.

9. Lieder in der Molltonart.
10. Uebergang vom Gehörsingen zum Singen nach Noten.

b. Die Volksschule.

Der musikalische Bildungstoff, den das Kind sich auf dieser Stufe durch geregelten Unterricht anzueignen hat, ist vom 7. bis 10. Jahre das der Stimmung dieses Alters entsprechende Volkslied, welches jedoch mit dem andern Unterricht verbunden werden soll, unter steter Berücksichtigung der allgemeinen und besondern Zeitstimmung, der Jahreszeiten und der verschiedenen Festkreise.

Diesem ersten Unterrichte in der Musik obliegt die Erklärung der Tonzeichen, die Erlernung der Noten, der rhythmischen und dynamischen Zeichen. Diese Lehren dürfen in keiner Weise mechanisch erlernt werden, wenn die Methode wirklich eine geistbildende sein soll; alle Zeichen müssen sich an die Melodie anlehnen. Die Form des Volksliedes, gewissermassen eine Naturform, muss aber zur Kunstform vordringen, daher fallen der Entwicklungsperiode vom 10. bis 14. Jahre die Aneignung der kleineren Kunstformen homophonen und polyphonen Styls, und mehrstimmige Volkslieder und Kunstlieder allgemeinen Inhalts zu.

Die praktische Methode anlangend, wird eine den Kindern bereits bekannte Melodie, die sich mehr stufen- als sprungweise bewegt, mit den nöthigen Linien an die Tafel ohne Taktstriche und Gliederung des Rhythmus in gleichmässigen Viertelnoten

geschrieben, damit das Auge vorerst die Grundlage des Notenbildes der Melodie erhält. Nun geht man von Ton zu Ton und lässt von den Kindern die Entfernung aufsuchen und zeigt dabei die entsprechenden Noten und deren Stellung auf der Linie oder im Zwischenraume. Auf diese Weise werden schon die Begriffe von den Intervallen beigebracht, wenngleich das Lernen der Intervallnamen für eine spätere Stufe zu verschieben ist. Ueberhaupt ist es sehr rathsam, das Auswendiglernen von Namen stets zu versparen, bis die Sache selbst vollständig aufgefasst und verarbeitet ist, um unnütze Mühe zu ersparen und die Freude an der Sache nicht zu ertöden. Nachdem nun obiges Pensum bei mehreren Liedern in **C** und ohne zufällige Erhöhung und Erniedrigung der Töne verarbeitet ist, hat sich das Auge oder das Tonlesen und das Intervallgefühl der Kinder so weit gebildet, dass sie nun im Stande sind, ihnen bekannte kleine Liedchen selbst aufzuschreiben. Diese Schreibübungen, welche bisher fast gar nicht in Betracht gezogen wurden, sind von grosser Bedeutung im rationalen Musikunterricht, weil eine gute Gedächtniss-, Gehör- und Vorstellungsübung, die zur Ausbildung des Musiksinnes unumgängliches Erforderniss sind.

Jetzt erst beginnt man, die Melodien rhythmisch korrekt aufzuschreiben und reiht, nachdem aus dem Singen der Melodien und dem Messen der einzelnen Töne derselben der Begriff der Zeitdauer gewonnen, die Erklärung der langen und kurzen Noten und deren Namen daran. Zu diesen Uebungen tritt allmählig die Formkenntniss, welche sich zunächst

ergibt aus der strophischen Abtheilung des Textes und der Kenntniss der Tonart, beziehungsweise deren Tonika und Dominante, welche die Periode in ihren Grundtypen fixiren. Die mehrstimmigen Gesänge führen wie von selbst auf Erörterungen der in diesen gebotenen Harmonien in Form von Gelegenheitsunterricht, dem sich dann der Geschichtsunterricht durch Biographisches über Componisten und deren Compositionen anschliesst. Auf diese Weise werden Gehörbildung, Gedächtniss- und Reproductionsübung, Harmonie- und Formenlehre, sowie Geschichte der Musik in Verbindung mit den zu übenden Compositionen fortgesetzt bethätigt und jede neue Form dem Verständnisse des Schülers vollends erschlossen. In dieser Lehrform ist somit folgende Stufenordnung einzuhalten.

a. Der einstimmige Gesang.

1. Aufzeichnung von Liedern in gleichmässig langen Noten durch den Lehrer und die Schüler.
 - a. Lieder innerhalb des Terzumfangs.
 - b. Lieder innerhalb des Quartumfangs.
 - c. Lieder innerhalb des Quintumfangs.
2. Rhythmisch correcte Aufzeichnung.

Lieder innerhalb der Sext,
Lieder innerhalb der Oktav.
3. Singen nach Noten.

Lieder der vorigen Uebungen,
Lieder mit erweitertem Umfange.

b. Der zweistimmige Gesang.

1. Lieder mit leiterfremden Tönen.
2. Bildung der G- und F-Tonleiter.

3. Lieder der B- und D-Tonleiter.
4. Lieder der A- und Es-Tonart.
5. Lieder in A-moll.
6. Lieder in E- und D-moll.
7. Lieder in H- und G-moll.
8. Lieder in Fis- und C-moll.

c. Der drei- und vierstimmige Gesang.

1. Lieder leitereignen homophonen Styls.
2. Lieder mit leiterfremden Tönen homophonen Styls.
3. Lieder polyphonen Styls. Canon's und Nachahmungen.

c. Die Musikschule.

Der Musikschule fällt die Aufgabe zu, auf der vom Kindergarten und der Volksschule gewonnenen Grundlage organisch weiter zu bauen und die allgemeine musikalische Erziehung nach instrumentaler Seite durch den Clavierunterricht zu pflegen, da das Clavier der allgemeine Vertreter der Instrumentalmusik ist. Die ersten Stoffe der Elementarklasse des Clavierunterrichts in der Musikschule sind das Volkslied und die Ueberschriftsmusik, der Tanz und der Marsch; jene führen zur Verinnerlichung, diese drängen zur Selbstdarstellung. Die Methode des Clavierunterrichts in dieser Klasse ist gleich der des Schulgesanges. Es wird nämlich eine kleine Liedermelodie im Umfange von fünf Tönen (g—d) von den Schülern auf das Clavier übertragen, mit der rechten Hand, dann mit der linken Hand innerhalb c—g richtig gespielt, woran sich dann die Erklärungen reihen. Da das Spielmaterial für den

ersten Clavierunterricht durch den Bau der Hand ein sehr beschränktes ist und eine Erweiterung desselben die künstlerische Bildung der Hand dringend erheischt, so wird diese Zweck des Unterrichts. Die künstlerische Handbildung ist erreicht, wenn die zwei Grundbewegungskräfte — das Aufziehen und Niederlassen der Finger —, die zwei Grundbewegungsarten — legato und staccato — und die zwei Hauptstärkegrade — forte und piano — herausgebildet sind. Neben diesen Grundzügen der Handbildung sind noch die technische Ueberwindung der einfachen Taktarten und das Unterordnen der Begleitung unter die Melodie Ziel des ersten Elementarunterrichts. Die folgenden Stufen fahren auf diesem Wege und auf Grundlage der bereits bei dem Lehrgange angegebenen historischen Stoffe fort und entwickeln alle Einzelmomente aus dem jeweiligen Uebungsmaterial.

Nun wollen wir auch noch die Lehrform des speciellen Musikunterrichts im Allgemeinen betrachten. — Gleichwie jeder wahre Fortschritt vom Unvollkommenen zum Vollkommenen hinführt, jede wahre Bildung vom bloß Mechanischen zum Geistigen vordringt, so muss auch in jeder Lection des speciellen Musikunterrichts dem Technischen des Gesanges und Instrumentalspiels zuvörderst die meiste Zeit zugewendet werden, bis nach künstlerisch-technischer Durchbildung das Artistische und Virtuose, die Aesthetik des Vortrages das Hauptaugenmerk des Lehrers und Schülers beansprucht. Es folgen in den untern Classen immer nach den technischen Studien, den Fingerübungen, dem Tonleiterspiel, den Arpeggien und Etu-

den, erst die progressiven classischen oder modernen Tonstücke.

Was die Fingerübungen betrifft, so sehe man besonders darauf, dass die Hände richtig gehalten und die Finger im Orchesterinstrumentenspiel richtig gesetzt, im Clavierspiel angeschlagen werden und dass die Ausführung mit einer gewissen Elasticität, Leichtigkeit und Geschmeidigkeit bei möglichster Ruhe und Egalität geschehe.

Beim Tonleiterspiel verdient im Clavierspiel besonders das Untersetzen der Finger, weil mit grösserer Schwierigkeit verbunden, als das Uebersetzen, im Streichinstrumentenspiel das Uebergehen von einer Saite zur andern besondere Beachtung und häufige Uebung.

Die Etuden sind gründlichst zu üben und in jeder Beziehung korrekt auszuführen, die einzelnen Stellen mit den einzelnen Händen oftmals hinter einander zu spielen, so dass die ganze Etude nicht blos Musikern von Fach, sondern auch Nichtmusikern leicht und gefällig, sauber und rein vorgetragen erscheint.

Sobald der Eleve den ersten Elementen so weit entrückt ist, dass er selbst sich üben kann, muss ihm, theils wegen der üblichen geringen Zahl der wöchentlichen Lectionen, theils wegen den gesteigerten Anforderungen an die mechanisch-technische Ausbildung, jedes neue Musikstück theilweise oder ganz zur Vorübung gegeben werden, damit er mit demselben schon etwas vertrauter wird. In der Lection macht sich sodann die Aufgabe viel besser und gründlicher, weil der Lehrer die eingelernten Fehler sofort bemerkt

und von den zufälligen, welche durch Unsicherheit im Spiele sich einschleichen, wohl zu unterscheiden vermag. Eine Hauptsache bei der Correctur ist aber, dass man dem Eleven die Fehler nicht nennt, sondern sie ihm selbst finden lässt, weil diess Verfahren die Selbstständigkeit des Eleven anbahnt. Tonfehler findet der Schüler leicht, wenn man ihm den Finger auf der falschen Taste festhält und so zum Vergleichen des Notirten mit dem Gespielten zwingt. Taktfehler bemerkt der Schüler gewöhnlich durch das Zählen der Taktglieder, während Vortragsfehler nur dadurch zu verbessern sind, dass man diese auf ihre materiellen Ursachen zurückführt, auf die übel angebrachte Accentuation und Rhythmisirung, auf die Anschlagsart und den Fingersatz.

Was in der allgemeinen Erziehung das Beispiel, das ist in der Kunst das Vorbild, speciell in der Musik das Vorspiel von Seite des Lehrers, und gerade wie dort einzelne Conturen, dem Kunstjünger oft nur ungefähr scizzirt, gewaltig zur Erschliessung des Verständnisses wirken, so lässt in der Regel die Vorführung einzelner Stellen bei schwierigen Compositionen oder des ganzen Stückes bei leichteren Werken unauslöschliche Spuren in der Seele des Eleven zurück.

Dass auf einen regelrechten consequenten Fingersatz, als dessen höchster Zweck die bestmögliche Darstellung der musikalischen Ideen gilt, in jeder Lection genau gesehen werden muss, unterliegt wohl keinem Zweifel mehr, wenn von wahrer Musikbildung die Rede ist. Und doch gibt es noch so manche Musiklehrer, welche diesen so wichtigen Punkt fast

ganz vernachlässigen und ihm nur so manchmal eine Beachtung zuwenden.

Nichts ist aber verwirrender für das Auge des Eleven, als die Unzahl von Ziffern, die so viele Componisten gar so gerne über die Noten, selbst im Quintenumfange, hinzuschreiben pflegen. In solchen Fällen helfe sich der Lehrer dadurch, dass er mit dem Bleistifte nur das Allernöthigste und Unentbehrlichste, nur den ungewöhnlichen Fingersatz notirt, denn der Schüler muss soweit kommen, den richtigen Fingersatz selbst zu finden.

Was endlich Lob und Tadel anbelangt, so steht fest, dass selbe in der Erziehung einmal nicht zu umgehen sind, nur müssen sie stets verdient sein, kurz und zu einer bestimmten Absicht ausgesprochen werden, um entweder den Schwachen zu ermuntern, oder den Geistesträgen zu reizen.

V. Die Lehranstalten.

Nach den verschiedenen Bildungszwecken, welche die musikalischen Institute anstreben, unterscheidet man allgemeine und höhere Lehranstalten der Musik, zu welch' letzteren die Conservatorien der Musik zählen.

A. Allgemeine Musikbildungsanstalten.

Von diesen sind namentlich zwei Institute, die Musikbildungsschule zu Braunschweig und die Musikschule zu Nürnberg, eingehender Betrachtung werth, da sie, die Repräsentanten aller ähnlichen Anstalten, in ihren Bildungswegen entgegengesetzte Richtungen verfolgen.

1. Die Musikbildungsschule zu Braunschweig.

Welch' wichtige Stellung der Musikunterricht im Organismus der allgemeinen Bildung einnimmt, welch' besondere Pflege der allgemeinen musikalischen Bildung werden müsse, wenn das Princip allgemeiner Geistesbildung, welche der Gemüthsbildung ebenso Rechnung trägt, wie der Verstandsbildung, zur vollen Geltung gelangen und nicht blosse Idee bleiben soll, fühlte anfangs dieses Jahrzehnts wohl Niemand besser, als Frau

C. Wiseneder geb. Schneider, Gründerin der Musikbildungsschule in Braunschweig. Indem Frau Wiseneder nach einer theoretischen Unterrichtsmethode suchte, die mit Gründlichkeit grösste Einfachheit und Anschaulichkeit verbände, dabei gemeinschaftlichen Unterricht zuliesse und den geistigen Anforderungen der einzelnen Entwicklungsstufen der Schüler vollends entspräche, wurde sie auf den Anschauungsunterricht geführt, den sie nun auf den Musikunterricht übertrug und in ihrer im Jahre 1862 gegründeten Musikbildungsschule zu Braunschweig praktisch zur Anwendung brachte. Die bewegliche Notenschrift wurde ihr Mittel zum Zweck; denn diese ermöglicht es, jeden musikalischen Gedanken von der ersten Notenkenntniss bis zu den vollendeten Kunstformen sofort verkörpert wiederzugeben und erscheint darum als Lehrmittel für den theoretischen Anfangsunterricht vorzugsweise geeignet. Der Anschauungsmittel, welcher sie sich bediente, sind folgende fünf:

1. Notenpläne mit einfachen und doppelten Linien-systemen,
2. musikalische Alphabete auf Pappe gezogen für jene beide,
3. eine greifbare Notenschrift von schwarz polirtem Horn,
4. ein Apfel zum Auseinandernehmen zur Veranschaulichung der Notentheilungen,
5. eine zweioktavige, stumme Claviatur zur Erklärung der Tonverhältnisse.

Dem theoretischen Unterrichte folgt der praktische im Gesang und Instrumentalspiel auf Kinderinstrumenten neben dem Pianoforte.

Eine Vorstufe dieses musikalischen Anschauungsunterrichts erschien indess bald wünschenswerth, um jenen gedeihlich zu gestalten, ja nothwendig, um das Princip der individuellen Bildung, der Bildung des Kindes im Spielalter durch Benutzung des Spieltriebes, schon in der ersten Kindheitsperiode zu realisiren. Unwillkürlich musste so Frau Wiseneder auf die Ideen Fröbels geführt werden, die sie nun mit den ihrigen verschmolz und im musikalischen Kindergarten praktisch bethätigte. Als Beschäftigung der Kinder verwendete sie neben den Fröbel'schen Spielgaben, Finger-, Glieder-, Marschir- und Bilderspiele und benützte ausserdem noch eigene Lineale, Scalenlineale genannt. Diese Lineale, an Form und Material denen beim Schreiben und Zeichnen üblichen ähnlich, versinnlichen eine Oktave des Claviers, da auf ihnen acht gleichmässige, mit dem musikalischen Alphabete bezeichneten Räume angedeutet sind. Hierzu nothwendig ist noch eine reiche Auswahl colorirter, gleichfalls mit den Buchstaben der Leiterstufen bezeichneten Bilder, wovon jedesmal acht zusammengehören. Die Kinder legen nun diese Bilder so unter das Scalenlineal, dass der betreffende Buchstabe des letzteren genau oberhalb dem des Bildes zu stehen kommt. Zweck dieser Beschäftigung ist neben der Unterhaltung über die abgebildeten Gegenstände die Uebung des Auges im Vergleichen und Unterscheiden und des Zählens wenigstens bis 8, denen sich die Erlernung des

musikalischen Alphabets als willkommene Dareingabe zugesellt.

Die ganze Anstalt gliedert sich also folgendermassen:

Der musikalische Kindergarten.

Das Spiel.

Altersstufe: Kinder vorschulfähigen Alters, etwa vom 3.—6. Jahre.

Beschäftigungen:

1. Fröbel's sechs Spielgaben für die erste Kindheit,
2. Gesang zur Weckung des Musiksinnes,
3. kleine Gedächtnissübungen, um das Ohr für die rhythmischen Einschnitte und den Klang des Reimes empfänglich zu machen,
4. Finger- und Gliederspiele zur Ausbildung der Hand- und Fingergelenke,
5. Marschirspiele zur Uebung des Taktes und guter Haltung,
6. Bilderspiele mit dem Scalenlineal,
7. Zusammenwirken rhythmischer und musikalischer Hilfsmittel.

Lehrmittel:

1. Scalenlineale und colorirte Bilder,
2. Bälle, Kugeln, Würfel etc.

Die Musikbildungsschule.

Der geregelte Unterricht.

a. Vierte oder unterste Klasse.

Altersstufe: Kinder schulpflichtigen Alters, vom 6.—8. Jahre in getrennten Knaben- und Mädchenklassen.

Theoretischer Unterricht.

1. Erklärung am Pianoforte über oben und unten, hoch und tief, Discant und Bass,
2. Eintheilung der Oktaven,
3. Namen und Aufsuchung der Untertasten,
4. Tonleiterspiel — C-dur,
5. vollständige Notenkenntniss,
6. Aufgaben in der Notenschrift.

Praktischer Unterricht.

1. Gesang,
2. Benutzung der Schlaginstrumente neben dem Pianoforte,
3. Exerzierübungen mit kleinen Gewehren bei Knaben,
4. taktmässige Bewegungsspiele bei Mädchen.

Lehrmittel.

1. Gedruckte, bedeutend vergrösserte und auf Pappe gezogene Notenpläne mit einem System,
2. die bewegliche Notenschrift, Taktstriche, Pausen etc.
3. kleine auf Pappe gezogene Quadrate mit den Buchstaben der Untertasten des Pianoforte,
4. zweioktavige, stumme Claviaturen,
5. ein in Theile zu zerlegender Apfel.

b. Dritte Klasse.

Altersstufe: Kinder vom 8.—10. Jahre.

Theoretischer Unterricht.

1. Kenntniss sämtlicher Tonstufen (Obertasten),
2. Kenntniss sämtlicher Intervalle,

3. Zusammenstellung aller vorhandenen Taktarten durch die Notenschrift,

4. die Triole, Quartole, Quintole, Sextole, der Auftakt und die Syncopen.

Praktischer Unterricht. Wie in der vierten Klasse nur mit erhöhten Ansprüchen.

Die Lehrmittel sind die der vierten Klasse mit Ausschluss der Bewegungsspiele.

c. Zweite Klasse.

Altersstufe. Kinder vom 10.—12. Jahre.

Theoretischer Unterricht.

1. Kenntniss der Bassnoten,
2. Einführung der fünf Versetzungszeichen,
3. Kenntniss sämtlicher Dur- und Molltonarten,
4. die Paralleltonarten,
5. Aufgaben in diatonischen, chromatischen und enharmonischen Intervallen.

Praktischer Unterricht.

1. Gesang,
2. Benutzung der Schlaginstrumente neben dem Pianoforte in grösseren Aufgaben,
3. Ausführung grösserer Evolutionen bei Knaben,
4. Einführung des Reigengehens bei Mädchen.

Lehrmittel.

1. Notenpläne mit doppelten Systemen,
2. bedruckte Quadrate mit den Endungen is und es.

d. Erste Klasse.

Altersstufe. Kinder vom 12.—14. Jahre. Nur diejenigen Schüler werden in diese Klasse versetzt, welche die vorausgehenden Stufen vollständig verarbeitet haben.

Theoretischer Unterricht.

1. Intervallenlehre. Kleine, grosse, reine, verminderte und übermässige Intervalle. Umkehrung der Intervalle.
2. Verwandtschaft der Tonarten.
3. Accordlehre. Unterschied zwischen Melodie und Harmonie. Dreiklänge, Sept- und Non-accorde in ihren verschiedenen Lagen und mit bezifferten Bässen. Auflösung der Accorde, Querstand. Cadenzen, Ganz-, Halb- und Trugcadenzen. Modulationen.

Praktischer Unterricht.

1. Gesang. Chorgesang und kleinere Solosätze.
2. Zusammenwirken der Instrumente. Das Kinderorchester.
3. das Reigengehen erhebt sich bei den Mädchen zu kunstvolleren Formen.
4. Einübung von Instrumentalpiecen bei Knaben.

Lehrmittel. Notenpläne mit drei Systemen.

Mit der Musikbildungsschule ist auch noch eine Klasse für Erwachsene, eine Gesangsabtheilung für die Damen und eine Präparandenanstalt verbunden. In erstere finden alle Weiterstrebenden, die sich zu künftigen Erzieherinnen und Musiklehrerinnen ausbilden wollen, Aufnahme und erhalten gründlichen Unterricht in der Harmonielehre, in der Analysirung grosser Tonschöpfungen und in der praktischen Musik. Die Gesangsabtheilung für Damen, mit Ausschluss des schulpflichtigen Alters, hat den Zweck der Pflege und Ueberwachung jugendlicher Stimmen und der Leitung der Uebungen im Solo- und

Chorgesang. Die Präparandenanstalt ist für jene talentvollen Musikbeflissenen, welche die Erlernung der in diesem Institute gehandhabten Unterrichtsmethode und die möglichst allseitige Ausbildung beabsichtigen.

Sehr trefflich und äusserst umsichtig wird die Musikbildungsschule derzeit geleitet von Luise Vorhauer, eine der würdigsten Schülerinnen der bereits mit Tod abgegangenen Frau Wiseneder.

2. Die Musikschule zu Nürnberg.

Die Thatsache und deren Erkenntniss, dass der Tonsinn eines der Vermögen ist, welche die Grundlage des menschlichen Geistes und seiner Organisation bilden, erheben die Musik vom äussern Schmuck des Lebens, vom Luxus und von der herrschenden Mode zu einem höchst wichtigen Erziehungsmittel der Jugend, ohne welches die Idee einer harmonischen Bildung der menschlichen Geisteskräfte sich kaum jemals verwirklichen lassen wird. Der musikalische Unterricht ist mit dieser Erkenntniss der Sphäre einer ephemeren Modesache vollständig entrückt und seiner von der allgemeinen Bildung völlig isolirten Stellung enthoben, so dass der Musikunterricht, als nothwendige Disciplin der Erziehung, nicht mehr losgetrennt vom allgemeinen Unterrichtswesen behandelt werden kann und darf, vielmehr in den Organismus der allgemeinen Bildung eingewoben und dem allgemeinen Erziehungsideal, wie dessen Erziehungsmitteln beigesellt werden muss. Diese Gesichtspunkte wurden zur leitenden Idee der von L. Ramann und J. Volkmann unter Direktion von L. Ramann am 18. September 1865 zu Nürnberg

eröffneten Musikschule, welche gediegene Hausmusik ebenso fördert, wie sie Künstler und Künstlerinnen für die musikalisch-pädagogische und claviervirtuose Laufbahn vorbereitet und bildet. Die Grundsätze der anthropologischen Erziehung, welche aus der Kenntniss der natürlichen Beschaffenheit des Menschen, der allgemeinen wie individuellen geistigen Anlage, aus der Auffassungsfähigkeit und Assimilation der verschiedenen Alters- und Entwicklungsstufen hervorgehen, ferner in der Unterrichtsweise alles Das verpönen, was nicht in dem organischen Bedürfnisse, in der gesunden Fassungsgabe des Schülers liegt und darum sehr leicht zu einer Ueberreizung seiner Kräfte, wie zu einer nur äusserlichen Anbildung und Oberflächlichkeit führen kann, — diese Grundsätze sind massgebend bei der von L. Ramann vertretenen Richtung.

Vor Allem war L. Ramann bedacht, dem musikalischen Elementarunterricht eine bestimmte Grundlage, sowie Inhalt und Ziel zu geben. Das Mechanische desselben wurde zum Ausdruck eines Geistigen umgestaltet, im Clavierunterricht die Bildung der Hand von der Entwicklung der Tonempfindung abhängig gemacht, so, dass aus letzterer sich die Darstellung entwickelt und bildet. Auch kam es Ramann darauf an, die Methode dem gemeinsamen Unterrichte zuzuführen, wohl einsehend, dass nur durch die Gemeinsamkeit die Erziehungsidee praktische Gestaltung gewinnen und zu höherer Lebens-thätigkeit vordringen kann, dass nur sie die Individualität entwickelt und die Geisteskräfte bildet. Aber noch eine andere Seite der Methode musste heraus-

gebildet werden, sollte der Musikunterricht mit dem Erziehungsideale nach allen Richtungen sich veramalgamiren und ihn hiermit näher bringen seinem Ziele, der sittlich-ästhetischen Bildung, welche dahin strebt, einerseits die äussere Aneignung von Seiten des Zöglings aufzuheben und an ihre Stelle das Sittlich-Gewollte zu setzen, anderseits einem wahren Kunstverständnisse den Grund zu legen. Es galt den theoretischen Gelegenheitsunterricht, welcher die Bildung des Gehörs und musikalischen Gedächtnisses ebenso bezweckt, wie die Kenntniss der Harmonien und des musikalischen Satzbaues, in freier Form dem praktischen Unterrichte einzureihen.

Ergaben sich so aus der Erkenntniss, dass der Tonsinn ein Theil des menschlichen Geistes ist, bestimmte Consequenzen für den Elementarunterricht, so konnten solche für den Unterricht der reiferen Jugend, deren Grenzscheide sich mit dem Alter von 14 Jahren annehmen lässt, nicht wegfallen, sie mussten hier vielmehr ihre höhere Fortsetzung finden. Somit wurde es dringend nothwendig, dass der zum praktischen Unterrichte hinzugetretene theoretische Gelegenheitsunterricht auf dieser Stufe in einen systematischen und regelmässigen einmündete. Musikgeschichte, Harmonie- und Formenlehre, letztere für diese Klasse überwiegend in Analysirung von Musikstücken bestehend, werden somit für Dilettanten obligatorische Disciplinen so lange, bis ein gründlicher Ueberblick und volles Verständniss der musikalischen Formen und des Inhaltes der Tonkunst gewonnen sind. Erst dann können besagte Fächer wegfallen und der Besuch

der Klassen des Clavierunterrichts ohne solche gestattet sein.

Die Verbindung des Musikunterrichts mit den von der Pädagogik ausgesprochenen Principien bedingt noch nach einer andern Seite hin eine Erweiterung des Lehrplanes und der Lehrmittel, nämlich die Aufnahme eines neuen Lehrzweiges, der theoretisch-praktischen Vorbereitung für das musikalische Unterrichtsfach, welche nach Seite der künstlerischen Bildung Geschichte der Musik, Aesthetik, Harmonie- und Formenlehre, nach Seite der pädagogischen Tüchtigkeit Methodik, musikalische Pädagogik und Anleitung zum praktischen Unterrichte umfasst.

Nach diesen Grundsätzen zerfällt die Anstalt in folgende Klassen:

1. III. Klasse des Clavierspiels — Elementarklasse,
2. II. Klasse des Clavierspiels für Schüler, welche den Elementarunterricht beendet und die Schule noch besuchen.
3. I. Klasse des Clavierspiels für Schüler, welche die Schuljahre bereits beendet haben,
 - a. Dilettantenabtheilung:
 - Clavierunterricht,
 - Harmonie- und Formenlehre,
 - Geschichte der Musik und Aesthetik,
 - Chorgesang.
 - b. Künstlerabtheilung.
 - Clavierunterricht,
 - Harmonie- und Formenlehre,
 - Geschichte der Musik und Aesthetik,

Methodik und musikalische Pädagogik,
Chorgesang.

Wenn man diese beiden Musikbildungsanstalten, die Musikschule zu Braunschweig und Nürnberg, bezüglich ihrer Wirksamkeit und ihrer Methoden, sowie der von ihnen vertretenen Richtungen miteinander vergleicht, so ergibt sich, dass erstere das Nützlichkeitsprincip verfolgt, während letztere das Princip der Geistesbildung zur Geltung bringt. Es ist somit keineswegs zu verkennen, dass der Musikschule zu Nürnberg eben desswegen der Vorzug vor allen derartigen Instituten gebührt, wenngleich der Musikertag des allgemeinen deutschen Musikvereins zu Leipzig vom 10.—12. Juli 1869 auf Antrag des Dr. Benfey aus Berlin „Aufnahme der Musik als Unterrichtsgegenstand in die Elementarschule nach Fröbel-Wiseneder'schen Systeme“ sich für die Braunschweiger Musikschule entschieden hat.

B. Höhere Musikbildungsanstalten.

Die höheren musikalischen Bildungsanstalten, Conservatorien genannt, bezwecken sowohl die gründliche systematische Ausbildung derjenigen, welche sich der Musik als Künstler und Lehrer widmen, als auch die Erweiterung der Kenntnisse und Fertigkeiten der Dilettanten, um dadurch gediegenen musikalischen Geschmack zu entwickeln und wahres Verständniss der Kunst anzubahnen. Solche Institute, in denen die Eleven gemeinschaftlich ausgebildet werden, haben sich dem von der Mode, dem herrschenden Geschmacke und

den Neigungen des Publikums bedingten Privatunterrichte gegenüber auf das Vortheilhafteste bewährt. Die gleichzeitige Betheiligung mehrerer Kunstjünger an denselben Lehrfächern und an denselben Studien erweckt den wahren musikalischen Sinn, die Lernbegierde und das Interesse am Unterricht, erregt den Ehrgeiz des Einen, mässigt die Ueberhebung des Andern, bewahrt vor Einseitigkeit der Bildung und Geschmacksrichtung und durch das Hören vieler Musikstücke in den gemeinsamen Uebungen und Vorträgen bekömmt der angehende Künstler eine erweiterte Kenntniss der musikalischen Literatur, namentlich auf dem Gebiete des Ensemblespiels. Die grösste derartige Anstalt älterer und neuerer Zeit ist

1. Das Conservatoire de Musique zu Paris, gegründet unter dem Namen Ecole royale de chant et de déclamation im Jahre 1784, welche Bezeichnung erst im Jahre 1795 mit dem Namen Conservatoire vertauscht wurde. Der Unterricht bei den männlichen Eleven erstreckt sich über alle zur Composition und praktischen Musik gehörenden Fächer, über Theorie, Gesang, Instrumentalspiel, französische Sprache, Deklamation und dramatischen Unterricht in 44 Klassen, bei den weiblichen Zöglingen umfasst er Harmonielehre, Gesang, Clavier, Deklamation und dramatischen Unterricht in 22 Klassen. Die Verwaltung üben sechs Vorsteher: Direktor, Sekretair, Cassier, Chef du Matériel, Bibliothekar und Pensionsvorsteher, sämmtlich Künstler von Ruf und allgemeiner Anerkennung. Die Aufnahme nach erfolgtem 10. und noch

nicht überschrittenem 20. Lebensjahre beginnt den 1. Oktober jeden Jahres, und Eleven, welche den ersten Preis in einer Klasse erhalten, werden für die Dauer eines Jahres als Hilfslehrer aufgestellt.

2. Das Conservatorium zu Prag.

Das Conservatorium zu Prag, einer bedeutenden Thätigkeit in Ausbildung einer sehr grossen Zahl nicht unbedeutender Künstler sich erfreuend, wurde auf Anregung der Grafen Wrtby, Nostiz, Sternberg, Firmian, Klebelsberg, Pachta und Clam-Gallas im Jahre 1808 errichtet, um die in Böhmen sonst blühende nun aber sehr gesunkene Tonkunst wieder emporzubringen. Das Lehrinstitut besteht aus einer Instrumental- und Gesang- (Concert- und Opern-) Schule, womit öffentliche Produktionen verbunden sind. Unterricht wird ausserdem ertheilt in der Harmonie und Composition, sowie in der Geschichte und Aesthetik der Tonkunst, ferner in Schulwissenschaften, als Religion, deutsche und französische Sprache, Arithmetik, Kalligraphie, Mythologie und Metrik etc. In der Instrumentalschule findet alle drei, in der Gesangschule alle zwei Jahre eine Aufnahme von neuen Schülern statt, doch gilt diese vorläufig nur provisorisch für 8 Wochen, nach welcher Zeit erst die Immatriculation erfolgt. Der vollständige Cursus der Concertschule dauert 2, der der Opernschule 3 Jahre.

3. Das Conservatorium zu Leipzig.

Diese berühmte musikalische Bildungsanstalt wurde nach Genehmigung und Unterstützung des Königs von

Sachsen zu Ostern 1843 unter der sachkundigen Mitwirkung des Kapellmeisters Felix Mendelssohn-Bartholdy errichtet und erfreute sich alsbald einer bedeutenden Zahl von Eleven, nicht nur aus Sachsen und dem übrigen Deutschland, sondern auch aus der Schweiz, aus Belgien, Holland, Dänemark, Schweden, Norwegen, Russland, England und Amerika. Der zu ertheilende Unterricht dieses die höhere Ausbildung in der Musik bezweckenden Instituts erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Wissenschaft und Kunst. Der theoretische Unterricht, Harmonielehre, Formen- und Compositionslehre, Partiturspiel, Direktionskenntniss und italienische Sprache, auch Geschichte und Aesthetik der Musik umfassend, besteht in einem vollständigen Cursus der musikalischen Theorie und der Tonsetzkunst und wird in drei Jahren, bei Schülerinnen in zwei Jahren vollendet. Der praktische Unterricht, die Ausbildung der mechanischen Fertigkeit, dehnt sich über Gesang und Instrumentalspiel aus, vorzugsweise über Clavier, Orgel, Violin, Viola und Violoncello im Quartett-, Orchester- und Solospiel mit Begleitung. Die Aufnahme neuer Schüler erfolgt nur zu Ostern und Michaeli jeden Jahres nach vorhergegangener Prüfung und bei wirklichem Talente.

Lehrercollegium.

Musikdirektor und Cantor an der Thomasschule Prof.

Friedrich Richter,

Capellmeister Carl Reinecke,

Dr. Robert Papperitz,

Dr. Oscar Paul,

Concertmeister Ferd. David,

Theodor Coccius,
Ernst Ferd. Wenzel,
Concertmeister Engelbert Roentgen,
Friedr. Hermann,
Emil Hegar,
Carl Gloggnier,
Joh. Fr. Werder.

4. Das Conservatorium zu Berlin.

Gewiss recht erfreuliche und in einzelnen Fällen sogar bedeutende Resultate hat das Conservatorium zu Berlin (Friedrichsstrasse 214) erzielt, besonders dadurch, dass es die verschiedenen Studienzwecke der Zöglinge in's Auge fasst und darnach seinen Lehrplan feststellt. Dieser umfasst im Allgemeinen Theorie und allgemeinen Musikwissenschaft, Elementarlehre, Harmonik, Melodik, Compositionslehre für Lied-, Figural-, Fugen-, Klavier- und Orchestersatz, Partiturspiel, Direction, Musikgeschichte, Lehrmethode, Declamation, italienische Sprache, und die praktische Ausbildung in Gesang, Pianoforte- und Orgelspiel und in den Orchesterinstrumenten. Die regelmässige Eintrittszeit ist auf Anfang April und October festgesetzt, wiewohl die Aufnahme jederzeit nach schriftlicher Anmeldung vier Wochen vorher erfolgen kann. Selbstverständlich haben solche ausser der regelmässigen Aufnahmezeit Eintretende an dem fortlaufenden Unterricht Theil zu nehmen. Für die Lehrzeit ist ein ungefährer Zeitraum von 3 Jahren angenommen, doch ist diess von Begabung, Vorkenntnissen und Fleiss abhängig. Mit dem Conservatorium ist eine Elementarclavier- und Violinschule

verbunden, in welcher Anfänger vom 7. bis zum 15. Jahre unter Oberleitung des Direktors unterrichtet werden.

Lehrer.

Direktor: Prof. und Musikdirektor Julius Stern.

Prof. Friedr. Kiel, ord. Mitglied der k. Akademie der Künste, für Contrapunkt und Composition; Organist Succo, für Elementarlehre, Theorie, Harmonik und Contrapunkt; Capellmeister Scholz, für Accompanement, Generalbass und Partiturspiel; Reissmann, für Geschichte der Musik; Barth, für Piano-forte; Ehrlich, für Vorlesungen über das Studium und den Vortrag classischer Werke, Analyse Bachscher und Beethoven'scher Compositionen; Gellein, Golde, Jean Vogt, Janke, Radecke für Clavier-spiel; Jenny Meyer, Geyer, R. Otto, für Gesang, Ton- und Gehörbildung, Solo- und Chorgesang; Schwantzer, für Orgel; Berndal, k. Hofschauspieler, für Declamation und dramatischen Unterricht; Prof. Scanzoni, für italienische Sprache; Barnbeck, Japsen, für Violine; Hofmann, für Cello; Schubert und Kosleck, k. Kammermusiker, für Blasinstrumente; Dr. Ed. Frank, k. Musikdirektor, Prof. Stern und Ehrlich, für Ausbildung von Clavier- und Gesanglehrern.

5. Das Conservatorium zu Stuttgart.

Dieses Institut, unter dem Namen Stuttgarter Musikschule im Herbst 1856 durch Sigm. Lebert in Stuttgart in Verbindung mit Dr. Brachmann aus

Riga und Eduard Laiblin ins Leben gerufen und im Juli 1865 aus Concession gegen den anderwärts allgemeinen Gebrauch in Conservatorium der Musik umgetauft, hat den ihm bei der Gründung vorgezeichneten Grundsätzen volle Treue bewahrt, indem es sich redlich bemühte, gründlichen, methodischen Unterricht zu ertheilen, und auf Grundlage der klassischen Musik, aber auch zugleich mit Berücksichtigung der bedeutendsten Erscheinungen der Neuzeit, das Seine zur Verbreitung eines gediegenen musikalischen Geschmacks und Verständnisses, zur Hebung der Tonkunst in allen ihren Gebieten überhaupt beizutragen. Es ist besonders anerkennenswerth, dass das Stuttgarter Conservatorium auf keinen einseitigen oder ausschliesslichen Principien beruht, sich nicht pedantisch auf abgeschlossene Kunstperioden beschränkt, so vollendet und erhaben diese auch dastehen mögen, sondern der historischen Entwicklung der Tonkunst gemäss die klassische Musik als Ausgangspunkt nimmt, durch Hereinziehung des vielen Vortrefflichen, das dem Schosse der Gegenwart entsprungen, aber jede Einseitigkeit der Bildung und Geschmacksrichtung vermeidet. Infolge des gesetzten Zweckes gliedert sich diese Bildungsanstalt in zwei Abtheilungen, in eine Künstler- und Dilettantenschule, welche sich jedoch nicht sowohl durch die Art und Weise des Unterrichts, als vielmehr durch ihre äusseren Einrichtungen von einander unterscheiden. Die Unterrichtsfächer sind Elementar-, Chor- und Sologesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncell-Spiel, Tonsatzlehre, Aesthetik, Geschichte der Musik und und italienische Sprache.

Lehrpersonal.

Direktor: Prof. Dr. J. Faisst.

Concertmeister Eduard Singer, L. Goltermann, Sigm. Lebert, Stark, Speidel, D. Pruckner, Boch, Debussyère, Keller, Levi, Hofschauspieler Arndt, Attinger, Hauser, E. Tod, Kammersänger Schütky, Runzler, Alwens, Beron, Fink.

6. Das Conservatorium in Cöln.

Das Conservatorium der Musik in Cöln wurde im Frühjahr 1850 gegründet und steht seit dieser Zeit unter Leitung des städtischen Kapellmeisters Dr. Ferd. Hiller. Der Unterricht erstreckt sich über folgende Fächer: 1. Gesang. a. Uebungen im Vom-Blatt singen (Solfeggien), b. Sologesang, c. mehrstimmiger Gesang. 2. Instrumentenspiel. a. Pianoforte, b. Orgel, c. Violine und Violoncell. Auf den übrigen Orchesterinstrumenten wird auf Verlangen gegen ein billiges Honorar Unterricht ertheilt. 3. Uebungen im Zusammenspiel. 4. Compositionslehre. c. Allgemeine Musiklehre, b. Harmonielehre, c. einfacher und doppelter Contrapunkt, d. Formenlehre, e. Instrumentation, f. praktische Composition. 5. Geschichte der Musik. — Analyse classischer Tonwerke. 6. Declamation und deutsche Literatur. 7. Italienische Sprache. Auf die Ausbildung tüchtiger Organisten wird besondere Wichtigkeit gelegt; die Anstalt besitzt zwei Orgeln, die eine im Institutsgebäude (Glockengasse Nr. 13), die andere im grossen Saale des Gürzenich. Drei Jahre Aufenthalt in der Anstalt sind als das Minimum der Zeit angesetzt, während

welcher im Allgemeinen ein einigermaßen vollständiger musikalischer Cursus durchzumachen ist. Die Aufnahme, bedingt von musikalischem Talent, von der Kenntniss der Elemente der Musik und einiger Fertigkeit auf einem Instrumente oder von schöner Stimme, findet in der Regel zu Anfang April und Oktober eines jeden Jahres statt und haben sich die Aufzunehmenden einer Prüfung vor dem Vorstands- und Lehrercollegium zu unterziehen und zu derselben die nöthigen Musikalien beizubringen.

Lehrercollegium.

Direktor: Dr. Ferd. Hiller, Kapellmeister.

Musikdirector F. Gernsheim, Musikdirector H. Weber, Concertmeister C. Japha, Concertmeister Otto von Königslöw, A. Breuer, F. Derckum, Dr. H. Derichsweiler, N. Hompesch, W. Hülle, Ed. Mertke, Oberregisseur W. Rheinhardt, J. Rensburg, J. Seiss, Osc. Lindhuld.

7. Die königliche Musikschule in München.

Das königliche Conservatorium der Musik in München eröffnete im Oktober 1865 seine Lehrkurse unter dem Namen königliche Musikschule auf Grund einer vorhergegangenen Reorganisation desselben. Die Musikschule ist bekanntlich Staatsanstalt und aus Staatsmitteln dotirt, weswegen sie nicht ein Conglomerat von einzelnen Musikstunden sein darf; denn der Staat hat nicht die Aufgabe, junge Leute im Singen, Violin- und Clavierspielen etc. unterrichten zu lassen, das stellt er der praktischen Betriebsamkeit anheim. Dagegen will er recht wohl bei der Musik, wie analog

bei der bildenden Kunst, Sorge tragen, dass eine organische künstlerisch-wissenschaftliche Gesamtbildung auch dem praktischen Tonkünstler dargeboten werde, weil es die Privatlehrer eben nicht zu einem solchen planvollen Zusammenwirken verschiedener Kräfte bringen können. Mit diesem Ziele der idealen Kunstpflege verbindet die k. Musikschule noch eine andere, der Staatsunterstützung durchaus würdige, praktische Aufgabe. Sie trägt nämlich nicht blos Sorge dafür, dass auf der Bühne und im Concerte durchgebildete Künstler erscheinen, sondern dass auch ein ausgezeichnete Stamm von Musiklehrern herangebildet werde, von guten Dirigenten für Vereine, von trefflichen Organisten und Chorsängern für die Kirche, so dass die Musikschule auch befruchtend auf das musikalische Volksleben des ganzen Landes wirkt. Entsprechend dieser leitenden Gedanken bezeichnet die Anstalt ihre Aufgabe folgenderweise: „Die k. Musikschule ist eine Schule der praktischen Tonkunst und bezweckt die Ausbildung von Sängern und Instrumentalisten, Dirigenten und Lehrern für den wahrhaft künstlerischen Vortrag auf Grund eines künstlerischen wissenschaftlichen Gesamtlehrganges.“ Zur Erreichung dieses Zweckes erhielt infolge der Reorganisation die Anstalt eine innere Vertiefung wie äussere Erweiterung. Eine innere Vertiefung, insofern eine planmässige Einheit der künstlerischen Gesamtbildung hergestellt wurde, insbesondere dadurch, dass jeder Eleve gezwungen ist, Theil zu nehmen:

1. an dem Elementargesangunterricht der Chorgesangschule,

2. an dem Elementar-Clavierunterricht bis zu jener Stufe der Fertigkeit, die zum Selbststudium im Hauptfache des Schülers befähigt,
3. an der Harmonielehre,
4. an dem Geschichtsunterrichte, welcher selbständig, aber praktisch, d. i. in und mit Vorführung der historisch bedeutsamen Werke gelehrt wird.

Durch diese vier obligatorischen Hauptfächer erhielt die Anstalt das Gepräge eigenen Geistes und Charakters und die Möglichkeit zu einer künstlerischen Gesamtleitung.

Die Musikschule wurde aber auch in ihrem Lehrplane äusserlich erweitert. Hierher gehört die bereits erwähnte Ertheilung des Geschichtsunterrichts, dann der specielle Unterricht im dramatischen Gesang, in der Rhetorik und Mimik für jene Schüler des Chorgesanges, welche sich der Bühne widmen wollen, und eine Chorgesangschule, die, auch über den Kreis der Schüler hinaus für Hospitanten gegen ein mässiges Honorar zugänglich, durch die Lehre der Elemente des Gesanges und die Uebung im Treffen und im Vortrage von Chören nebenbei eine tüchtige Schaar chorfester Dilettanten für die Kirchenchöre und Gesang-Vereine heranbildet.

Die ganze Anstalt zerfällt in drei Schulen:

1. Die Gesangsschule. Obligatorisch die Chorgesangschule. Specialfächer: Sologesang, dramatischer Vortrag und theatralische Darstellung.
2. Die Instrumentalschule. Obligatorisch der Elementarclavierunterricht. Specialfächer: Clavier,

Violine, Viola, Violoncello in der höhern Ausbildung für den Künstler- und Lehrerberuf; Orgel mit Studium des Orgelbaues für kirchliche Bedürfnisse, wie für den Concertvortrag. Auch treten die wichtigsten Orchesterinstrumente hinzu, wenn sich Schüler finden.

3. Die theoretische Schule.

- a. Harmonielehre obligatorisch; Specialfächer der höhern Zweige der Musiktheorie: Contrapunkt Formenlehre und Instrumentation.
- b. Geschichte der Musik. Obligatorisch die allgemeine Geschichte der Musik. Specialfächer: Geschichte der Gesangsmusik, Geschichte der Instrumentalmusik.

An der Spitze der Gesangsschule steht der Professor des Sologesanges, an der Spitze der Instrumentalschule desgleichen ein Professor, welcher zugleich der Hauptlehrer des Claviers oder der Violine ist. Die besondern Ensemble-Uebungen der Sänger einerseits, wie anderseits der Instrumentalisten, werden von diesen beiden Professoren geleitet, indess die Direktion der Ensemble-Uebungen der gesammten Zöglinge dem Direktor zusteht. In diesen allgemeinen Ensembles wie in den besonderen der Gesang- und Instrumentalschule wird den befähigten Schülern zugleich eine methodisch-praktische Anleitung zur Technik des Dirigirens gegeben. In der Theorieschule wirken selbständig ein Professor des Contrapunkts und ein Professor der Geschichte der Musik. Neben diesen vier Professoren, welche als die Leiter und Vertreter der vier Hauptfächer erscheinen, und mit dem Director

den engeren Lehrerrath bilden, sind noch folgende Lehrkräfte an der Anstalt beschäftigt:

an der Gesangschule ein Lehrer des Sologesanges, ein Lehrer und Hilfslehrer des Chorgesanges, ein Lehrer der Rhetorik und Mimik;

an der Instrumentalschule ein Lehrer und Hilfslehrer der Violin und Viola, ein Lehrer des Violoncello und endlich des Orgelspiels.

an der thoretischen Schule ein Lehrer der Harmonie.

8. Die Musikschule zu Frankfurt am Main.

Zweck der seit dem Jahre 1860 bestehenden und vom Staate genehmigten Musikschule ist die möglichst vielseitige Ausbildung in den verschiedenen Zweigen der Tonkunst. Die Anstalt ist nicht nur für diejenigen bestimmt, welche die Kunst zu ihrem Berufe wählen, sondern auch für solche, welche als Dilettanten eine gründliche musikalische Bildung erlangen wollen. Demzufolge umfasst der Unterricht folgende Gegenstände: die gesammte Theorie, Harmonielehre, Contrapunkt, Kanon, Fuge, Formenlehre, Instrumentirung, Partiturkenntniss, Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellospiel. Aber auch in andern Instrumenten findet auf Verlangen gegen besonders zu vereinbarendes Honorar Unterricht durch eigene vom Vorstande bestimmte Lehrer statt. In jeder Woche werden regelmässige Uebungen im Ensemble- und Partiturspiele, sowie geschichtliche und musikwissenschaftliche Vorträge gehalten. Der Unterricht in den einzelnen Fächern wird für Schüler und Schülerinnen getrennt

ertheilt und jeder Zögling erhält in jedem von ihm gewählten Fache wöchentlich zwei Stunden mit anderen gemeinschaftlich. Jedoch soll die Zahl der in einer Lehrstunde vereinigten Schüler vier nicht übersteigen, damit dem Einzelnen im gemeinsamen Unterrichte noch die nöthige Sorgfalt gewidmet werden kann. Der Eintritt, welcher in der Regel zu Ostern und im Herbste stattfindet, ist von Folgendem bedingt:

1. der Aufzunehmende darf nicht ohne allgemeine Schulbildung sein;
2. er darf nicht durch den Besuch einer andern Lehranstalt in seiner Zeit für die Musikschulstunden und für die Privatübung zu sehr beschränkt werden;
3. muss er die Noten kennen, überhaupt einige musikalische Vorkenntnisse besitzen und sich einer Aufnahmeprüfung unterziehen.

Lehrercollegium.

R. Becker, Violine; C. d'Ester, Gesang; C. Hauff, Theorie; H. Henkel, Clavier, Ensemble- und Partiturspiel; W. Lutz, Clavier; J. Meyer, Clavier; Val. Müller, Violoncello; W. Oppel, Orgel, Theorie und Geschichte; C. Siedentopf, Violoncello; Mart. Wallenstein, Clavier; H. Wolff, Violine.

Den Vorstand bilden: Heinrich Henkel, erster Vorsteher; Hauff, Lutz, Oppel, Kassier.

9. Die Schule des höhern Clavierspiels zu Berlin.

Der Lehrgang dieser von Carl Tausig, Hofpianisten des Königs von Preussen unter Mitwirkung von C. F.

Weitzmann und L. Ehlert in's Leben gerufenen Special-Musikschule umfasst die Technik bis zur höchsten Virtuosität, das Prima-vista oder Vom-Blatt- und das Zusammenspiel, die allgemeine Musiklehre, Theorie und Composition, Methodik und Aesthetik des Clavierspiels. Die Elementarschüler erhalten wöchentlich zwei Stunden im Solospiel und eine Stunde in der Theorie, die mit dem höheren Clavierspiel beginnenden Schüler aber erhalten jede Woche sechs Unterrichtsstunden, zwei Stunden Solospiel, zwei Stunden Prima-vista- und Ensemblespiel und zwei Stunden Theorie. Allmonatlich finden Versammlungen statt, in welchen den befähigten Schülern Gelegenheit geboten wird, vor einem grösseren Kreise von Zuhörern zu spielen. Zweck derselben ist die bei späteren öffentlichen Vorträgen zu erlangende Klarheit und Ruhe. Die Theilnahme an diesen Versammlungen ist obligatorisch.

Die Elementarclassen für Anfänger und weniger Vorgeschriftene sind für die Nachmittagsstunden des Mittwochs und Sonnabends.

Lehrpersonal.

Direktor: Carl Tausig.

Lehrer: Louis Ehlert, C. F. Weitzmann, Franz Kroll, Wilh. Tappert.



VI. Das Lehrmaterial.

Um geeignetes Unterrichtsmaterial für die einzelnen Stufen der verschiedenen Musikfächer zu gewinnen, sollen hier nur jene Werke älterer und neuerer Literatur vorgeführt werden, die sich durch längere eigene und fremde Erfahrung als anerkannt brauchbar sich bewährten.

A. Gesang.

1. Elementargesang.

a. Schulen.

Blüher, A., Kurzer Elementarunterricht im Gesange.
10 Sgr.

Bordese, Luigi, Der erste Lehrmeister im Gesange.
2 Thlr.

Kinkel, Johanna, Anleitung zum Singen. 25 Sgr.

Müller, S., Kleine theoretisch-praktische Gesangsschule. 5 Sgr.

b. Exercitien.

Banck, C., 78 kurze Singübungen. Lief. 1—2. à 1 Thlr.

Kelz, J. F., 12 leichte Singübungen für Sopran.
Heft I. 15 Sgr.

Minoja, Ambr., 45 leichte Solfeggi für Sopran.
Heft 1—4 à 1—1¹/₃ Thlr.

Schulz, F. A., Gesangschule, vorzugsweise bestehend
aus Vocalexercitien mit Pianofortebegleitung. 1 Thlr.

Widmann, Ben., Die Elemente der Stimmbildung.
Leipzig, C. Merseburger, 15 Sgr.

2. Chorgesang.

a. Schulen.

Becker, Jul., Männergesangschule. 1³/₄ Thlr.

Bönicke, H., Praktische Chorgesangschule in drei
Cursen. 1859. 20 Sgr.

— — Männergesangschule. 12 Sgr.

Häser, A. F., Chorgesangschule. Mainz 1831.

Marx, A. B., Vollständige Chorschule mit Uebungs-
sätzen in Partitur. Leipzig 1860. Breitkopf & Härtel.
2 Thlr. 15 Ngr.

Müller, S., Kleine theoretisch-praktische Gesang-
schule zur Ausbildung des vierstimmigen Männer-
gesangs. Wolfenbüttel, L. Holle. 5 Sgr.

Nägeli und Pfeiffer, Chorgesangschule. Zürich 1821.

Reissmann, A., Chorgesangschule. 2 Thlr.

Schletterer, H. M., Praktischer Unterricht im
Chorgesange. Op. 30. Nördlingen 1868, C. H. Beck.
10 Ngr.

Stützt sich auf das Intervallsingen.

Seering, F. W., Männergesangschule. 15 Sgr.

Widmann, Ben., Chorschule. Leipzig, C. Merseburger,
1863. 18 Sgr.

Ein sehr vortreffliches Werkchen, dass sich an
die Harmonielehre anschliesst.

b. Duetten

Der Kürze wegen wurde hier blos der Componist und die betreffende Opuszahl angeführt, der Titel weggelassen.

Abt, Op. 91, 95, 132, 174. — Baumgartner, Op. 13. — Bruch, M., Op. 4. — Esser, Op. 21, 30, 41, 48, 58. — Evers, Op. 39. — Gade, Op. 9. — Goltermann, Op. 8, 18. — Hauptmann, Op. 46. — Hiller, Op. 39, 61. — v. Holstein, Op. 7, 8. — Kalliwoda, Op. 207. — Kittl, Op. 53. — Lagner, Franz, Op. 86, 97, 106. — Leonhard, Op. 6, 15. — Mangold, Op. 27, 39. — Marschner, Op. 145, 157. — Mendelssohn, Op. 63, 77. — Moscheles, Op. 132. — Reinecke, Op. 12, 32. — Reissiger, Op. 109, 166, 204. — Rietz, Jul., Op. 9. — Rubinstein, Op. 48. — Scholz, B., Op. 11. — Schumann, Op. 43, 91, 103. — Sieber, F., Op. 10, 25, 51, 61. — Spohr, Op. 108. — Stern, J., Op. 15, 16. — Taubert, Op. 78. — de Witt, Op. 4. — Sammlung Bachscher Duette von R. Franz. — Raff, J., Op. 114. 3 Hefte.

c. Terzetten und Quartetten (Frauenstimmen).

Lachner, Franz, Op. 77, 80, 99, 105. — Graben-Hoffmann, Op. 26, 27, 28, 29. — Hauptmann, M., Op. 35. — Jansen, G., Op. 5. — Kalliwoda, W., Op. 5. — Kücken, Op. 50. — Marschner, Op. 188. — Molique, Op. 51. — Reissiger, Op. 135, Nr. 3. Op. 202. — Schubert 133. — Schumann, Op. 29, Nr. 2, 114. — Sieber, Ferd., Op. 19, 58, 59. — Stern, Op. 7, 11. — Löwe, Op. 80, Heft II. — Wüerst, Op. 24, 27. — Reinecke, Op. 100.

d. Quartetten für gemischten Chor.

- Abt, Fr., 5 Lieder. Op. 81. 5 Gesänge. Op. 291.
- Bach, Joh. Seb., Kirchenmusik zu 4 Singstimmen.
Nr. 1. Litanei. Nr. 2. Herr, deine Augen. Nr. 3.
Ihr werdet weinen. Nr. 4. Du Hirte Israels. Nr. 5.
Herr, gehe nicht in's Gericht. Nr. 6. Gottes Zeit
ist die allerbeste Zeit. — Psalm 117.
- Becker, J., Sechs Lieder. 2 Hefte. Op. 32.
- Bergt, Ch. G. A., Gesänge religiösen Inhalts.
- Danzi, Fz., VI Quartetti. Italienisch und deutsch.
— 8 Lieder. Op. 17. — 6 Gesänge. Op. 74.
- Dorn, H., Op. 68.
- Drobisch, C. B., 3 Motetten für Singchöre. 1. Kommt,
kommt herzu. 2. Herr, Herr, unser Herrscher.
3. Schwingt euch auf.
- Fesca, F. E., Vater unser.
- Gumbert, F., Op. 73. Nr. 2. Liebesglück und Bitte.
- Händel, G. F., Chöre aus Judas Makkabäus, Thimo-
theus.
- Hauptmann, M., 6 Lieder von Göthe. Op. 25, 32.
à 1¹/₂ Thlr. — Motetten. Op. 36. Nr. 1. Komm
heiliger Geist. Nr. 3. Ehre sei Gott in der Höhe.
3 Motetten. Op. 40. Nr. 1. Herr, höre mein Gebet.
Nr. 2. Macht hoch die Thür. Nr. 3. Walte, walte
nah und fern. — 3 Motetten. Op. 41. — Psalm 84.
Op. 45. Wie lieblich sind deine Wohnungen.
- Hiller, F., Op. 37, 48. Der Gesang der Geister über
den Wassern. Op. 36.
- Jadassohn, S., Zwei geistliche Lieder 1. Neige, o
Herr, dein Ohr. 2. Herr, Herr, schau herab.

Kücken, Fr., Op. 41. 6 Quartetten. Op. 33. —
5 Gesänge.

Lachner, 3 Gesänge. Op. 61.

Löwe, Dr. J. C. G., Op. 22.

Marschner, H., 3 Gesänge. Op. 55. (2 Sopr., 2 Ten.,
2 Bässe.)

Mendelssohn-Bartholdy, F., 3 Motetten. Op. 69.
6 Lieder im Freien zu singen. Op. 41 (1. Heft),
Op. 48 (2. Heft), Op. 59 (3. Heft), Op. 88 (4. Heft),
Op. 100 (5. Heft).

Mozart, W. A., Ave verum.

Mühling, A., Vierstimmige Motetten ohne Fugen für
Singchöre und Singinstitute. Op. 11.

Nägeli, H. G., Classische Chorgesänge von Homilius,
Schulz, Benda, Stölzel, Händel, Reichardt, Beethoven,
Schicht, Graun, Stadler und Kirnberger.

Neithardt, H. A., Op. 141.

Neukomm, Sigm., 12 Chöre für Singvereine.

Reinecke, C., Op. 14.

Reissiger, K. G., 5 vierstimmige Lieder. Op. 198.
— 3 Motetten.

Reinthaler, C., Op. 8. Liefrg. 2. Gute Nacht.
Unter dies grüne Laubendach. Wann in Höhen.

Richter, E. F., Op. 18. — Motetten, Op. 22. Nr. 1.
Ich habe meine Augen auf (Psalm 121). Nr. 2.
Vom Himmel hoch. Nr. 3. Wer unter dem Schirm
(Psalm 91).

Rietz, Jul., 6 geistliche Lieder. Op. 37.

Rust, Op. 16.

Reichardt, J. F. R., Volkslieder für gemischten
Chor bearbeitet.

- Schubert, Fr., 3 Quartetten. Op. 112. — Hirtenchor aus Rosamunde. Op. 26. Nr. 4. — Op. 139.
- Schumann, R., Romanzen und Balladen für Chor. Op. 67, 69, 91. — 5 Lieder von Burns. Op. 55. — 4 Gesänge. Op. 59.
- Schicht, J. G., Motetten. 11 Hefte.
- Schneider, Fr., 6 Gesänge. Op. 44.
- Spohr, L., 6 Lieder. Op. 120.
- Taubert, W., Vater unser. Op. 87. — 5 Lieder. Op. 48. — 4 Chorlieder. Op. 81.
- Wuerst, R., Op. 17.

e. Quartetten für Männerchor.

- Abt, Fr., 5 Quartetten, Op. 75. 1. Wenn du im Traum wirst fragen. 2. Heimweh. 3. Wie ist doch die Erde so schön. 4. Die Abendglocke. 5. Das Lied von der Flasche. 26 Sgr.
- — 5 Soloquartetten. Op. 100. 1. Horch auf, es flüstert. 2. Schwäbisches Liedchen. 3. Grüsse. 4. Holdes Liebchen, gute Nacht. 5. Abschied. 25 Sgr.
- — 5 Gesänge. Op. 161. 1. Nachtgesang. 2, Im Walde. 3. In der Heimath. 4. Der Trommler. 5. Wiederkehr. 1¹/₂ Thlr.
- — 3 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 293. 1. Der Tod für's Vaterland. 2. Am frühen Morgen. 3. Wanderlied. 1 Thlr. 7¹/₂ Sgr.
- — Leichte Männerchöre. Op. 245. Jägerglück. Er lebe hoch. Der Trompeter. Frühes Wandern. Abends am Rhein. Der Wald. Zum Abschied. Walzer. 10 Sgr.

Abt, Fz., Leichte Männerchöre. Op. 275. (Unser Mann. Frühlingsnacht. Bannerspruch. Ich lobe mir das Wandern. Nach der Heimath zieht's das Herz. Die stille treue Nacht. Ich trinke und werde doch nicht satt. Das Blümlein auf der Haide.) 10 Sgr.

— — 4 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 273. (Krone und Leier. Frühlingserwachen. Ruhe aus! Grüss Gott!) 1 fl. 30 kr.

— — 3 vierstimmige Männergesänge. Op. 280. (Im Mai. Wach auf, mein Lieb'. Soll mein Herz nicht fröhlich singen.) 7 1/2 Sgr.

— — 6 Solo-Quartetten. Op. 297. 2 Hefte. à 17 1/2 Sgr.
Becker, V. E., 3 heitere Gesänge. Op. 18. — 3 Tanzlieder. Op. 20. — 3 heitere Gesänge. Op. 22. — 3 heitere Gesänge. Op. 32. — 4 Gesänge. Op. 40. — 3 Gesänge. Op. 43. — 3 Gesänge. Op. 47. — 3 Gesänge. Op. 50.

Bruch, M., Männerchöre. Op. 19. Das Wessobrunner Gebet. Lied der Städte. Schottlands Thränen.

Esser, H., 3 Gesänge. Op. 43. — 3 Chöre. Op. 59. — 6 Lieder. Op. 69.

Gade, N. W., 6 Gesänge. Op. 11. — 6 Lieder. Op. 16. — 5 Gesänge. Op. 38. — 5 Lieder. Op. 83.

Genée, R., 5 heitere Gesänge. Op. 66. — 3 lustige Lieder. Op. 103. — 4 Lieder im Volkston. Op. 110. — 3 Lieder. Op. 111. — 4 Lieder. Op. 117.

Hauptmann, M., 12 Lieder. Op. 49. — 6 Lieder. Op. 55.

Herbeck, Joh., 4 Gesänge aus dem Cyclus „Die Poesie beim Weine“. Op. 10.

- Kalliwoda, J. W., Sturm und Segen. Op. 146 —
5 Gesänge. Op. 241. — 4 deutsche Chöre. Op. 233.
- Kreutzer, C., 12 Gesänge. Op. 95.
- Kücken, Fr., Quartette. Op. 22, 32, 36, 44, 45, 46,
56, 60, 62, 67.
- Lachner, Fz., 3 Lieder. Op. 94.
- Lachner, V., 6 Lieder. Op. 15. — Hymne an die
Musik. Op. 17. — Frühling und Vaterland. Op. 31.
— 5 Gesänge. Op. 42.
- Langer, Dr. Herm., Repertorium für deutschen
Männergesang.
- Marschner, H., 4 Gesänge. Op. 75. — Op. 108,
112, 139.
- Mendelssohn-Bartholdy, F., 6 Lieder. Op. 50.
— 4 Lieder. Op. 75. — 4 Lieder. Op. 76.
- Methfessel, Alb., 12 Lieder für häusliche und ge-
sellige Kreise. Op. 145.
- Reinecke, C., 6 Lieder. Op. 41. — 3 humoristische
Gesänge. Op. 61. — Sprüche aus den „Liedern des
Mirza Schaffy“. Op. 62.
- Reinthal, C., 6 Männer-Quartetten. Op. 11. —
6 Quartetten. Op. 15.
- Reissiger, C. G., Chorgesänge und Quartetten für
frohe Liedertäfler. Op. 157, 176. — 6 Chorlieder.
Op. 212.
- Rietz, Jul., Deutsche Liederhalle. Sammlung der
ausgezeichnetsten Volkslieder. 6 Hefte.
- Rubinstein, Ant., 6 Gesänge. Op. 31.
- Schäffer, Aug., Heitere Lieder. Op. 14, 21, 83. —
3 humoristische Gesänge. Op. 76, 63.

- Schneider, Fr., 6 Wanderlieder. Op. 82. — Harzlieder. Op. 99. — 6 altdeutsche Lieder. Op. 97.
- Schubert, Fr., 3 Gesänge. Op. 64.
- Schumann, Rob., 3 Gesänge. Op. 62. — Ritornelle von Fr. Rückert in canonischen Weisen. Op. 65. — 6 Lieder. Op. 33.
- Silcher, Fr., Volkslieder. Op. 7. — 30 deutsche Volkslieder.
- Taubert, W., 4 Quartetten. Op. 110. — 2 Gesänge. Op. 135. — 6 leichte Gesänge. Op. 153.
- Tschirch, W., Der Wald. Op. 56. — 5 Gesänge. Op. 59.
- Zöllner, C., 5 Lieder. Op. 19. — 3 heitere Quartetten. Op. 21. — 6 leichte Quartetten. Op. 22.

f. Solo und gemischter Chor mit Orchester.

- Bach, Joh. S., Cantaten, Oratorien, H-moll-Messe.
- Beethoven, L. v., 3 Hymnen.
- Bruch, M., Schön Ellen.
- Gade, N. W., Comala, dramatisches Gedicht. Op. 12. 3 $\frac{1}{3}$ Thlr.
- Händel, G. F., Oratorien: Messias, Alexanderfest, Jephtha, Judas Makkabäus, Samson.
- Mendelssohn-Bartholdy, F., Die Walpurgisnacht. 7 Thlr. Ein Sommernachtstraum. 10 Thlr.
- Romberg, A., Die Glocke von Schiller. 1 Thlr. 18 Sgr.
- Schneider, Fr., Oratorien: das Weltgericht.
- Schumann, R., Das Paradies und die Peri. 5 Thlr. Der Rose Pilgerfahrt. 4 $\frac{1}{3}$ Thlr.
- Schubert, Mirjams Siegesgesang. Op. 136. 2 $\frac{2}{3}$ Thlr.

g. Männerchor mit Orchester.

- Abt, Fz., All-Deutschland. Op. 121.
- Beethoven, L. v., Die Himmel rühmen. Op. 48.
- Brahms, Joh., Rinaldo, Cantate von Göthe für Tenor-Solo, Männerchor und Orchester. Berlin, Simrock. Part. 7 $\frac{1}{2}$ Thlr.
- Bruch, M., Römischer Triumphgesang. Op. 19. Das Wessobrunner Gebet. Lied der Städte. Schottlands Thränen.
- Cönen, Fz., Psalm 32.
- David, Fel., Die Wüste. Sinfonie-Ode. 3 $\frac{1}{2}$ Thlr.
- Fischer, C. L., Meeresstille und glückliche Fahrt. Op. 12.
- Händel, F. G., Halleluja. Chor aus dem Oratorium „Der Messias“, bearbeitet von R. Finsterbusch. Leipzig, R. Forberg.
- Hauptmann, M., Ehre sei Gott in der Höhe. Op. 36. (Begleitung 2 Hörner und 3 Posaunen.)
- Hiller, Ferd., Psalm 93. Der Herr ist König. Op. 112.
- Lachner, Fz., 3 Lieder. Op. 93. — Sturmesmythe. Op. 112. — Psalm 150 (Lobt Gott in seinem Heiligthum). Op. 117. — Bundeslied. Op. 118.
- Liszt, Fz., An die Künstler.
- Markull, F. W., Die Gunst des Augenblicks. Op. 79.
- Mendelssohn-Bartholdy, F., Antigone des Sophokles. Op. 55. 4 $\frac{1}{2}$ Thlr. — Festgesang an die Künstler. Op. 68. 1 $\frac{1}{3}$ Thlr. — Musik zu Oedipus in Kolonos des Sophokles. Op. 93.
- Methfessel, A., Das deutsche Lied. Op. 109.
- Mozart, W. A., Das Lob der Freundschaft, Cantate.

- Otto, Jul., Hymnus nach Psalm 67. — Am Meeresstrande. Op. 109.
- Raff, Joach., Wachtet auf! Op. 80. — Deutschlands Auferstehung. Op. 100.
- Scholz, B., Des Sängers Wiederkehr. Op. 17.
- Schubert, Fz., Hymne: Herr, unser Gott. Op. 154.
- Schumann, R., Das Glück von Edenhall. Op. 143.
- Tschirch, W., Eine Nacht auf dem Meere, dramatisches Tongemälde. 3 Thlr.
- Wagner, R., Das Liebesmahl der Apostel. Eine biblische Scene.

3. Sologesang.

a. Schulen.

- Storch, Emanuel, Neue theoretisch-praktische Gesangsschule. Leipzig, C. F. Kahnt. 1 Thlr.
- Panzeron, A., Neueste vollständige theoretisch-praktische Gesangsschule für Sopran oder Tenor und Alt oder Bass. 2 Theile à 8 Thlr. Cöln, Schloss. Entwickelte eine eigene beachtenswerthe Methode.
- Lablache, L. L., Vollständige Gesangsschule für Sopran oder Tenor. Mit deutschem und französischem Text. 3³/₄ Thlr. Erfüllt alle gerechten Ansprüche.
- Bordese, Luigi, Vollständige Singschule. 1 Thlr.
- Pellegrini, Anna, Gesangsmethode. 2 Thlr.
- Benelli, Ant., Gesanglehre mit vielen Uebungen. 2 Thle. Dresden 1819.
- Andrade, Vollständige Gesangsschule des Pariser Conservatoriums. Heft 1—4 à 1—2¹/₂ Thlr. Hamburg, Cranz.

- Schmitt, A., Grosse Gesangsschule für Deutschland.
München 1853. 12 fl.
- Celoni, Anna Maria, Grammatika ossia regole di ben cantare. Leipzig, Peters.
- Garcia, M., Traité complet de l'art du chant. 2 Thle.
übersetzt von C. Wirth und W. Mangold. Mainz,
Schott.
- Tosi, Pier Francesco, Anleitung zur Singkunst, aus
dem Italienischen übersetzt von Agricola. Berlin 1857.
- Duprez, G., Die Kunst des Gesanges. Berlin,
Schlesinger.
- Garaudé, A. v., Vollständige Gesangsschule. Op. 66.
Mainz, Schott.
- Concone, J., Anleitung zur Gesangkunst. Op. 8.
Mainz, Schott.
- Panofka, H., L'art du chanteur. Leipzig, Hofmeister.
- Winter, Peter v., Vollständige Singschule. Mainz.
- Sieber, Ferd., Vollständiges Lehrbuch der Gesangs-
kunst für Lehrer und Schüler des Sologesanges.
Magdeburg 1859.

b. Exercitien.

- Schubert, Louis, Gesangsschule in Liedern. 3 Hefte.
Leipzig, Fr. Hofmeister. Heft 1. Treffstudien.
Heft 2. Vortragsstudien. Heft 3. Coloraturstudien.
- Graben-Hoffmann, Das Studium des Gesanges
nach seinen musikalischen Elementen. Op. 80.
Leipzig, Fr. Kistner.
- Kressner, Otto, Praktischer Lehrmeister im Gesange.
Abth. 2 und 3. Leipzig, Schuberth.

Pan seron, A., 40 melodische und progressive Vocalisen im modernen Styl. 2 Liefgn. à 2 Thlr. (Für Sopran oder Tenor, Alt oder Bass.)

— — 75 leichte und fortschreitende Solfeggien mit Begleitung des Pianoforte. $5\frac{2}{3}$ Thlr.

Andrade, Singübungen des Pariser Conservatoires. 4 Hefte à 1— $2\frac{1}{2}$ Thlr.

Mazzoni, Solfeggien für die Mittelstimme zu Solo- und Chorgebrauch, mit Begleitung des Pianoforte von Jul. Stern. 2 Hefte. Leipzig 1858.

Bordogni, M., 24 Vocalisen für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. 4 Thlr. Sind sehr verbreitet.

Paer, Ferd., Vocalises pour voix de Bassetaille ou Contre-Alto. Leipzig.

Krebs, C., Schule der Geläufigkeit für den Gesang in 12 Solfeggien. Op. 92. Leipzig, Schubert 2 Hefte. $3\frac{2}{3}$ Thlr.

Weinlig, Chr., 36 kurze Singübungen für Sopran. 2. Aufl. Leipzig. $1\frac{1}{6}$ Thlr. — 30 kurze Singübungen für Alt. Leipzig. 1 Thlr. — 18 kurze Singübungen für 2 Soprane. Leipzig. 1 Thlr. — 30 kurze Singübungen für Tenor. Leipzig. $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Teshner, G. W., 24 Solfeggi für Bass oder Bariton. 2 Hefte à 1 Thlr. — 18 Solfeggi für Sopran. 2 Hefte à 1 Thlr.

Engel, G., Sänger-Brevier. Tägliche Singübungen für alle Stimmen. 2 Thlr.

Nauenburg, G., Tägliche Gesangsstudien für alle Stimmen. Leipzig. 10 Sgr. — Tägliche Coloraturstudien. Leipzig. 10 Sgr.

Genée, Rich., 12 Gesangübungen für Sopran und Tenor zur gleichmässigen Ausbildung der Stimme in den verschiedenen Lagen. Op. 172. Leipzig, R. Forberg. 1 Thlr. 5 Sgr.

Sieber, Ferd., 60 Vocalisen für vorgerücktere Gesangschüler zur höheren Ausbildung der Technik. Op. 79. Leipzig, J. Rieter-Biedermann. — 100 Vocalisen für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 4 Hefte à 1¹/₃ Thlr.

Dan zi, Singübungen für Sopran. Op. 50. 2 Lief. à 1 Thlr. — Singübungen für Alt. Op. 63. 2 Lief. à 1 Thlr. — Singübungen für Bass. 2 Lief. à 2 Thlr.

Concone, J., 50 leçons de chant pour le medium de la voix avec Piano. Liv. 2. à 2 Thlr. — Exercices pour la Voix (Suite aux 50 Lec.). 1 Thlr.

Duvernoy, H. B. Ch., 25 leçons de Solfège à Changements de clefs. Paris 1857.

Aprile, D. G., Exercices pour la vocalisation. Nouvelle Edition. München, J. Aibl. 2 fl.

Crescentini, G., 25 nouv. Vocalises. Op. 11. 3 Thlr. Uebungen für die Singstimme ohne Worte. Leipzig. — Vocalisen für eine hohe Stimme mit Clavierbegleitung von Jul. Stern. Leipzig und Berlin.

c. Gesänge für Sopran.

Besonders empfehlenswerth zum Studium sind die Gesänge von Mozart, Weber, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann (Op. 25, 35, 36, 42) und Franz, Op. 14, 30, 35, Hauptmann, Op. 22, 37, Abt, Op. 141, 158, 160, David, Ferd., Op. 26, 27, Lachner, Fz., Op. 17, 27, Reinecke, C., Op. 29, 40, 59, Sieber,

Op. 12, 22, 26, 40. — *Hosianna*, Sammlung classischer Gesänge für eine Sopranstimme, Arien von Astorga, Bertoni, Cherubini, Keiser, Bach, Haydn Berlin, Schlesinger. — *Classisches Sopranalbum* mit Arien von Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven. Leipzig, A. Gumprecht. — *Orphea*, Auserlesene Gesänge für Sopran von Pergolese, Graun, Bach, Händel etc. Magdeburg, Heinrichshofen. — *Sammlung Bach'scher Arien* von R. Franz. Breslau, Leuckart.

Bach, J. S., Arie aus der Pfingstcantate: Mein gläubiges Herze frohlocke. Mit Pianoforte. — Arie mit obligater Violine aus der Matthäuspassion. Mit Pianoforte. — Echo-Arie aus dem Weihnachtsoratorium. Mit Pianoforte.

Händel, F. G., Arie aus dem Oratorium Samson: O höre mein Flehn! Mit Pianoforte. — Arien aus dem Messias: Ich weiss, dass mein Erlöser lebt. Er weidet seine Heerde. Wie lieblich ist der Boten Schritt. — Arie aus dem Oratorium Jephtha: Leb wohl du klarer Silberbach. Mit Orchesterbegleitung. — Brautlied aus dem Alexanderfest: Töne sanft, du lydisch Brautlied. — Arie aus dem Oratorium Israel in Aegypten: Bringe sie hinein. Mit Pianoforte.

Graun, Arie aus dem Oratorium der Tod Jesu: Singt dem göttlichen Propheten. Mit Pianoforte.

Haydn, J., Recitativ und Arie aus dem Oratorium die Schöpfung: Auf starkem Fittich. Nun beut die Flur. Mit Orchester. — Arie aus den Jahreszeiten: Licht und Leben. Welche Labung für die Sinne. Mit Orchester.

- Mendelssohn, F., Hymne mit Chor und Orgel: Hör' mein Bitten. — Concertarie: Kehret wieder gold'ne Tage. Mit Orchester. — Aus Elias: Höre Israel. Mit Orchester.
- Mozart, W. A., Abschiedsarie: Lassen muss ich dich. Mit Orchester. — Arie: Seht die Herrschaft. Nein, nein, der Ruf der wahren Ehre. Sanfter Zephyr. Mit Orchester. — Arie aus „Titus“: Parto ma to, ben mio. Mit Pianoforte und obligater Clarinette. — Die beiden Arien der Zerline aus „Don Juan“. — Arie: Lass, o Freund, uns standhaft scheiden. Mit Pianoforte. — 16 Concert-Arien mit italienischem Text für Sopran. Mit Orchester.
- Spontini, Arie aus der Oper „Die Vestalin“: Göttin des Herzens. Mit Pianoforte.
- Gluck, Ch. R. v., Introduction und Arie aus „Orpheus“: Ach! ich habe sie verloren. Mit Pianoforte. — Aus „Iphigenie in Tauris“: O du, der mich vom Tod. Mit Pianoforte. — Aus „Iphigenie in Aulis“: O, sieh zu Füßen. Ach mit grausamem Sinn. Mit Pianoforte. — Aus „Alceste“: O Götter hört mein Flehen. Mit Pianoforte.
- Beethoven, L. v., Recitativ und Arie: Abscheulicher, wo eilst du hin? — Scene und Arie: Ah perfido! Mit Orchester.
- Meyerbeer, G., Arien aus „Robert der Teufel“: Robert, mein Geliebter (Gnadenarie). Geh', so sagte sie. Mit Pianoforte. — Aus den „Hugenotten“: O glücklich Land.
- Spohr, L., Aus „Jessonda“: Recitativ und Arie: Hohe Götter, schauet nieder. — Ach die Fühlende

betrübet. Mit Pianoforte. — Aus „Faust“: Die stille Nacht. Ja, ich fühl' es. Mit Pianoforte.

Weber, C. M., Aus „Freischütz“: Und ob die Wolke sich verhülle. Cavatine mit Pianoforte. — Scene und Arie: Wie nahte mir der Schlummer. Mit Pianoforte. — Aus „Sylvana“: Er geht! Er hört mich nicht. Mit Pianoforte. — Aus „Oberon“: Romanze: Arabien, mein Heimathland. Arie: Ocean, du.

Wagner, R., Aus „Tannhäuser“. Arie: Dich, theure Halle grüss' ich wieder. — Gebet der Elisabeth: Allmächt'ge Jungfrau! hör mein Flehen. Mit Pianoforte. — Aus „Lohengrin“. Elsa's Traum: Einsam. Brautlied: Treulich geführt.

Für Coloraturgesang findet sich die reichste Auswahl in den Opern von Rossini, Donizetti, Bellini, Pacini, Mercadante, Verdi, und auch von Halevy und Auber, so dass ein specielles Aufführen passender Arien nicht mehr nöthig ist.

d. Gesänge für Mezzo-Sopran und Alt.

Sion, Classische geistliche Gesänge für die Altstimme.

Arien von Händel, Naumann, Righini, Cherubini etc. Berlin, Schlesinger.

Armonia, Auserlesene Gesänge für Alt, herausgegeben von A. G. Ritter. Arien von Pergolese, Telemann, Bach, Graun, Händel, Gluck, etc. Magdeburg, Heinrichshofen.

Classisches Altalbum mit Arien von Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven. Leipzig, A. Gumprecht.

Sammlung Bach'scher Arien von R. Franz. Breslau, Leuckart.

Von Liedern sind zunächst die tiefen Ausgaben der Lieder von Mozart, Weber, Mendelssohn, Beethoven, Schubert, Schumann empfehlenswerth, sodann noch Abt, Op. 137, 150, 178, 128, — Berger, Op. 17, 19, 37, — Goltermann, Op. 2, 11, 21, 27, 32, — Hiller, Op. 34, 46, 67, 86, — Kücken, Op. 47, 50, 51, 52, 53, — Moscheles, Op. 131, — Sieber, Op. 1, 7, 14, 16, 17, 39, 60. — Reinecke, Op. 10, 19, 27, — Zöllner, Op. 57, 58.

Arien:

Bach, J. S., Arie aus der Cantate (Nr. 6) Bleib bei uns: Hochgelobter Sohn. — Aus der Cantate (Nr. 20.) O Ewigkeit du Donnerwort: O errette deine Seele. Mit Pianoforte. — Aus der Johannispassion: Es ist vollbracht. — Aus dem Weihnachtsoratorium, 1. Theil. Recitativ: Nun wird mein lieber Bräutigam. Arie: Bereite dich, Zion. — Aus der H-moll-Messe: Agnus Dei — O Lamm Gottes. Mit Pianoforte.

Händel, G. Fr., Aus dem „Messias“: Er ward verschmähet. O du, der Gutes predigt. Mit Pianoforte. — Aus „Josua“: Nun gib den Waffen Ruh! Wenn der Held nach Ruhme dürstet. — Aus dem Dettinger Tedeum: Gewähre, o Herr und Gott. Mit Pianoforte.

Gluck, Chr. R. v., Aus „Orpheus“. Arioso mit Chor: Ach erbarmt, erbarmt euch mein. Kann ich leben, Eurydice. — Ode an den Tod: O Anblick der Glanznacht. Mit Pianoforte.

Haydn, J., Aus dem „Stabat mater“. Arie: Lass mich weinen. Mit Pianoforte.

Mozart, W. A., Aus „Titus“: Recitativ: Ha, sie schlägt schon. Arie: Nie wird der Brautkranz. Mit Pianoforte.

Beethoven, L. v., Aus den schottischen Liedern. Der treue Johnnie: O wann kehrst du zurück. Mit Pianoforte.

Meyerbeer, G., Aus „Der Prophet“. Bettlerarie: O gebt, o gebt mir Armen. O mein Sohn. Mit Pianoforte.

Wagner, R., Aus „Tannhäuser“. Gesang der Venus: Geliebter, komm. Mit Pianoforte.

e. Gesänge für Tenor.

Besonders empfehlenswerth an Liedern sind die von Beethoven, Mendelssohn, Schubert und Schumann, sodann Esser, Op. 25, 33, 35, 50, — Abt, Op. 72, 137, 138, — Sieber, Op. 12, 15, 28, 40, — Rubinstein, Op. 30, 34, — Marschner, Op. 102, 107, 134, — Franz, Op. 9, 34.

Händel, G. Fr., Aus dem „Messias“: Du zerschlägst sie. Mit Pianoforte.

Gluck, Aus „Iphigenie in Tauris“. Arie: Nur einen Wunsch. Recitativ: Wie drücken diese Worte. Mit Pianoforte.

Haydn, J., Aus den „Jahreszeiten“. Dem Drucke erliegt. Hier steht der Wanderer. Mit Orchester. — Aus der Schöpfung. Arie: Mit Würd' und Hoheit angethan. Mit Orchester.

Mozart, W. A., Aus „Davidde penitente“. Arie: Ich klagte dir. Mit Pianoforte. — Aus der „Zauberflöte“. Diess Bildniss ist bezaubernd schön. Mit Pianoforte. — Aus „Idomeneo“: Wenn dein Schmerz. Mit Orchester. — Aus „Don Juan“: Thränen vom Freunde getrocknet. Mit Pianoforte. — Aus „Titus“: Der höchste Thron der Erde. Wäre jedes Herz am Throne. Seht die Herrschaft. Mit Pianoforte. — Aus der „Entführung“: Constanze, dich wieder zu seh'n. Hier soll ich dich denn sehen. Mit Pianoforte.

Beethoven, L. v., Aus „Fidelio“: Introduction zum 2. Akt: Gott, welch' Dunkel hier. Mit Pianoforte.

Spohr, L., Aus „Jessonda“: Dass mich Glück mit Rosen kröne. Mit Pianoforte.

Lortzing, Romanze aus Czaar und Zimmermann: Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen. — Die beiden Schützen: Ihr freundlich stillen Fluren. Mit Pianoforte.

Meyerbeer, G., Aus dem „Nordstern“: Ach, wie schmachtend und bleich. Mit Orchester.

f. Gesänge für Bariton und Bass.

Für Bariton sind der Schubert'schen, Mendelssohn'schen und Schumann'schen Lieder gar viele geeignet. Sodann Franz, R., Sammlung Bachs'cher Arien für die Bassstimme. Leipzig, Whistling. Marschner, Op. 47, 51, 116, 140, 162, 173, 186. — Abt, Op. 77, 65, Nr. 2. — Sieber, Op. 7, 14, 16, 29, 60, 62. — Lachner, Fz., Op. 54, 84.

Haydn, J., Aus den Jahreszeiten: Schon eilet froh der Ackersmann. Seht auf die breiten Wiesen.

Erblicke hier o Mensch. Mit Orchester. — Aus der Schöpfung: Nun scheint im vollen Glanze die Sonne. Rollend in schäumenden Wogen. Mit Orchester.

Weber, C. M., Scene und Arie aus „Euryanthe“: Schweige, glühendes Sehnen. Mit Pianoforte.

Spontini, F., Arie aus „Ferdinand Cortez“: O Vaterland. Mit Pianoforte.

Cherubini, Aus dem „Wasserträger“: Ha, segne Gottheit. Mit Pianoforte.

Lortzing, Aus „Czaar und Zimmermann“: Sonst spielt' ich mit Scepter. — Aus dem „Waffenschmied“: Auch ich war ein Jüngling mit lockigem Haar. Mit Pianoforte. — Romanze aus „Undine“: Es wohnt am Seegestade.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Aus „Elias“: Recitativ und Arie: Herr Gott Abrahams. Ist nicht des Herrn Wort. — Arie: Es ist genug. Mit Pianoforte.

Spohr, L., Aus „Jessonda“: Der Kriegeslust ergeben. — Aus „Faust“: Stille doch dies Wuthverlangen. Scene und Arie. Mit Pianoforte.

Schneider, Fr., Aus dem „Weltgericht“: Wehe, wir sind verloren. Mit Pianoforte.

Wagner, R., Aus „Tannhäuser“: Wolfram's Gesang: Blick' ich umher. O du mein holder Abendstern. Recitativ: O Himmel, lass dich erleben. Fantasie: Wie Todesahnung. Mit Pianoforte.

B. Clavier.

1. Clavier- oder Pianoforteschulen.

Die ältesten und neuesten Schulen des Clavierspiels sind in alphabetischer Ordnung folgende:

Adam, L., Pianoforteschule des Conservatoriums der Musik in Paris. 3 Theile. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Baumfelder, F., Neue praktische Pianoforteschule. Op. 163. Mit deutschem, französischem und englischem Text. Leipzig, R. Forberg.

Berg, C., Ideen zu einer rationellen Lehrmethode für Musiklehrer mit besonderer Rücksicht auf das Clavierspiel. Mainz, Schott.

Bertini, H., Vollständige Pianoforteschule. Mainz, Schott.

Bertini, H., und Romagnesi, Praktische Pianoforteschule nach Jaconets Grundsätzen. Vorschule zu Kalkbrenner's Pianoforteschule. Berlin, Gaillard und Comp.

Bisping, Clavierschule des Münster'schen Musikinstituts. Münster, Theissing.

Brähmig, B., Praktisch-theoretische Pianoforteschule. 12 Hefte à 10 Sgr.

Brauer, Fr., Der Pianoforteschüler. Eine neue Elementarschule für den Unterricht im Clavierspiel. 3 Hefte à 1 Thlr. Leipzig, Merseburger. — Praktische Elementar-Pianoforteschule. 12. Aufl. 1 Thlr. Leipzig, Merseburger.

- Brunner, C. T., Der kleine Pianoforteschüler. Eine praktische Klavierschule. Op. 246. Hannover, Bachmann. — Clavierschule für Kinder. 13. Aufl. Leipzig, Edm. Stoll. 1 Thlr.
- Burgmüller, Fr., Praktische Anweisung für die ersten Anfänger. Bonn, Simrock. — Der erste Lehrmeister im Klavierunterricht. Mainz, Schott.
- Burkhardt, S., Theoretisch-praktische Clavierschule. Leipzig, C. F. Kahnt.
- Cramer, J. B., Praktische Pianoforteschule. Neubearbeitet von Jul. Knorr. Wolfenbüttel, Holle. 15 Sgr. — Neu revidirt von C. T. Brunner. Erfurt, Fr. Bartholomäus. 1 Thlr. Existirt auch noch in andern Ausgaben bei Peters, Breitkopf & Härtel, Kahnt, Schuberth & Comp.
- Clementi, M., Einleitung in die Kunst, das Pianoforte zu spielen. Leipzig, Peters.
- Couppé, le, Abc des Pianoforte. Schule für Anfänger. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Czerny, C., Vollständige theoretisch-praktische Pianoforteschule. Op. 500. Wien, Spina. — Grosse Pianoforteschule. Op. 700. — Neue praktisch-systematisch geordnete Clavierschule für die Jugend. Wien, Haslinger.
- Damm, G., Clavierschule und Melodienschatz für die Jugend. Leipzig, J. G. Mittler. 1 Thlr. 10 Sgr.
- Dussek, J. L., Pianoforteschule. Neue Ausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Eggeling, Neue Methode des Clavierspiels. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Vorschule zu der neuesten Methode des Clavierspiels. Ebend.

- F i c h e r, Ferd., Systematische Pianoforteschule. 2. Aufl.
Leipzig, Schubert & Co. 1 Thlr. 10 Sgr.
- F r i e d r i c h, Ferd., und K n o r r, Jul., Pianofortes-
schule mit Berücksichtigung der neueren musika-
lischen Richtung. 2. Aufl. Leipzig, C. W. B.
Naumburg.
- G e h r i c k e, F. L., Kinder-Clavierschule. Op. 10.
Leipzig, Schubert & Co. 1 Thlr. 20 Sgr.
- G r e s s l e r, F. A., Theoretisch-praktische Pianoforte-
schule. Langensalza, Gressler. 2 Thlr.
- H e r i n g, C. G., Neue praktische Clavierschule für
Kinder. Leipzig, Fleischer.
- H o h m a n n, Ch. H., Praktische Klavierschule. 3 Kurse.
Nördlingen, C. H. Beck. 2 Thlr. 7 $\frac{1}{2}$ Sgr.
- H o p p e, W., Der erste Unterricht im Clavierspiel.
Eine Elementar-Pianoforteschule. Leipzig, Merse-
burger.
- H u m m e l, J. N., Grosse Pianoforteschule. 4 Theile.
12 Thlr. Wien, Haslinger.
- H ü n t e n, Fr., Methode de Piano. Op. 60. 2 Thlr.
Mainz, Schott.
- K a l k b r e n n e r, Fr., Anweisung, das Pianoforte mit
Hilfe des Handleiters spielen zu lernen. 2 Theile.
5. Thlr. 20 Sgr. Leipzig, Fr. Kistner.
- K r u g, D., Theoretisch-praktische Pianoforteschule.
4 Theile. Leipzig, Schubert & Co. 7 Thlr.
- K n o r r, Jul., Ausführliche Klaviermethode. 2 Theile.
Leipzig, Kahnt.
- K ö h l e r, L., Kinder-Clavierschule. Leipzig, Siegel.
- L e m o i n e, H., Kleine theoretisch-praktische Clavier-
schule. München, Aibl. 1 fl. 48 kr.

- Logier, J. B., System der Musikwissenschaft. Anleitung zum Pianofortespiel. 4 Theile. Berlin, Logier.
- Mollenhauer, E., Praktische Pianoforte-Methode. Leipzig, Schubert. 2 Thlr.
- Moscheles und Fétis, Methode der Methoden. 3 Abtheilungen. 9 Thlr. Berlin, Schlesinger.
- Mulder, L., Praktische Schule für junge Pianisten. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Müller, A. E., Grosse Pianoforteschool. Neu bearbeitet von Knorr. Leipzig, Peters.
- Müller, W. A., Der kleine Fortepiano-Schüler und sein Lehrer. 3 Bändchen à 15 Sgr. Lahr, M. Schauenburg.
- Pohle, Leipziger Pianoforteschool für Kinder. Leipzig, Peters.
- Püschel, J., Elementar-Clavierschool. 2. Auflage. 27 Sgr. Langensalza, F. G. L. Gressler.
- Reuter, M., Praktische Clavierschool für jugendliche Anfänger. 2 Theile à 20 Sgr. Trier, Fr. Lintz.
- Schmidt, A., Methode des Clavierspiels. Op. 114. Offenbach, J. André.
- Schmidt, Jak., Vollständige Pianoforteschool. Leipzig, Schubert & Comp. 7 Thlr. 10 Sgr. Auch einzeln in Heften.
- Schubert, F. L., Pianoforteschool für die Jugend. Leipzig, M. Schäfer. 1 $\frac{1}{2}$ Thlr.
- Steibelt, D., Petite Méthode de Pianoforte. Hamburg, Böhme.
- Wittmann, R., Methodische Unterrichtsbriefe für das Pianoforte. Leipzig, Schäfer. 50 Briefe à 5 Sgr.

Wohlfahrt, H., Kinder-Clavierschule. Berlin, Bote & Bock. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Grössere und rein praktische Elementarschule. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Zöllner, C. H., Pianoforteschule. Hamburg, Cranz.
Zweigle, F., Elementarschule des Clavierspielers.
2 fl. 20 kr. Stuttgart, G. A. Zumsteeg.

2. Elementar-Clavierunterricht.

Untere Stufe.

Etuden, Uebungsstücke, Musikstücke.

Brauer, Fr., 15 Uebungsstücke auf die Scala gegründet. Leipzig, Merseburger. 9 Sgr. — Uebungsstücke. 4 Hefte à 4 ms. 24 Sgr. Leipzig, Merseburger.

Bertini, H., Etudes musicales. Oeuvre 97. Wolfenbüttel, Holle. à 4 ms. 10 Sgr.

Czerny, Ch., Erster Wiener Lehrmeister. Op. 599. Wolfenbüttel, Holle. 15 Sgr. — 100 Uebungsstücke. Op. 139. Heft 1. Ebend. 7¹/₂ Sgr.

Couppéy, le, Das Alphabet, 25 sehr leichte Etuden für kleine Hände. Op. 17. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Clementi, M., 6 Sonatinen. Op. 36. Wolfenbüttel, Holle. 7¹/₂ Sgr.

Chwatal, Volkslieder-Album. Op. 159. 4 Hefte à 10 Sgr.

Diabelli, A., 28 melodische Uebungsstücke im Umfange von fünf Noten bei stillstehender Hand. Op. 149. Wolfenbüttel, Holle. à 4 ms. 12 Sgr. — Jugend-

- freuden. 6 Sonaten à 4 ms. im Umfange von fünf Noten bei stillstehender Hand, um allen Fingern beider Hände gleiche Unabhängigkeit zu verschaffen. Op. 163. Ebend. 15 Sgr. — 2 sehr leichte und angenehme Sonaten. à 4 ms. Op. 24. 4 Sgr. — Sonate in F-dur à 4 ms. Op. 32. 5 Sgr.
- Hünter, Fr., 4 leichte Rondinos. Op. 21. 3 Sgr. Op. 30. 5 Sgr. Wolfenbüttel, Holle.
- Köhler, L., Die ersten Etuden für jeden Clavierspieler. Op. 50. 25 Sgr. — Sechs leichte Clavier-Etuden zum Unterricht. Leipzig, Fr. Kistner. — Leichte vierhändige Stücke. Die Primaparthie im Umfange von 5 Tonstufen. Op. 124. 4 Hefte. Leipzig, R. Forberg. à 15 Sgr. — Ermunterung zum Fleisse. 30 leichte Uebungsstücke. 3 Hefte. Op. 123. à 15 Sgr. Ebend.
- Kuhlau, Fr., Leichte Variationen über 6 österreichische Volkslieder. Op. 42. 5 Sgr. — 6 leichte progressive Sonatinen. Op. 55. 10 Sgr. Wolfenbüttel, Holle.
- Müller, A. E., Instructive Pièces. I. Heft. 15 Sgr. Leipzig, Peters.
- Schmitt, Jak., Leichte Sonate. Op. 31.

Zweite Stufe.

- Bertini, H., 12 petits morceaux. 6 Sgr. — 25 Etudes faciles et progressives. Oeuvre 100. 8 Sgr. Wolfenbüttel, Holle.
- Burkhardt, S., Etudes élégantes. 24 leichte und fortschreitende Uebungsstücke. Op. 70. 1¹/₂ Thlr. Leipzig, J. C. Kahnt.

Clementi, M., 3 Sonatinen. Op. 37 und 38 à 5 Sgr.
 Wolfenbüttel, Holle. — Sonate in D (Nr. 15), B
 (Nr. 18), F (Nr. 33) und G (Nr. 35).

Duvernoy, J. B., 12 Etudes mélodiques de Rhythme.
 Op. 255. Leipzig, Hofmeister.

Diabelli, A., Sonaten in allen Tonarten.

Dussek, L. J., 6 Sonatinen. Op. 20. Nr. 1, 2.

Haydn, Jos., Sonate in C (Nr. 19), G (Nr. 20).

Heller, St., Etuden zur Bildung des Gefühls für
 Rhythmus und Ausdruck. Op. 47. Bonn, Simrock.

Köhler, L., Volksmelodien und Volkstänze. Braun-
 schweig, Litolff. Heft 3, 4. Op. 32. à 15 Sgr.

Mozart, W. A., Sonaten in G (Nr. 13), C (Nr. 17).
 Leichtes Rondo in D. Op. 17. Wolfenbüttel, Holle.
 2 Sgr.

Ramann-Volkmann, Die zweite Elementarstufe des
 Clavierspiels. Stückchen für jede Hand im Umfange
 von acht Tönen. I. Heft ohne Unter- und Ueber-
 setzen der Finger. II. Heft mit Unter- und Ueber-
 setzen derselben. à 54 kr. Nürnberg, W. Schmid.
 Ist besonders zu empfehlen.

Schmitt, A., Sonate, Op. 52. Nr. 2 Mainz, Schott.

Schmitt, Jak., 2 Sonatinen. Op. 249.

Schumann, R., 8 Clavierstücke. Op. 85, zweihändig
 von C. Reinecke. 1 Thlr.

Dritte Stufe.

Bertini, H., 48 Etudes. Oeuvre 29. Wolfenbüttel,
 Holle. 8 Sgr.

Beethoven, L. v., Sonaten. Op. 49, Nr. 1, 2. Op. 79.

- Czerny, C., Schule der Geläufigkeit. Op. 299. 20 Sgr.
 Wolfenbüttel, Holle.
- Händel, F. G., Variationen. E-dur. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Kullak, Kinderleben. Kleine Stücke. Op. 62.
 Berlin, Bote & Bock.
- Mendelssohn-Bartholdy, F., Kinderstücke. Op. 72.
 Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Mozart, W. A., 12 Thèmes variés.
- Reinecke, C., 3 Sonatinen. Op. 47. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Henselt, A., Salon-Etuden. Op. 5. Nr. 4. Ave Maria. Nr. 11. Liebeslied. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Field, John, Nocturnen. Leipzig, R. Forberg. Sehr instructiv.
- Kothe, B., Clavier-Uebungen zur vollkommenen Ausbildung der Finger und des Handgelenks. Wolfenbüttel, Holle, 10 Sgr.
- Plaidy, L., Technische Studien. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2¹/₂ Thlr.
- Kullack, A., Schule der Fingerübung. Op. 71. — Oktavenschule. 3 Hefte. — Rathschläge und Studien. Op. 71.
- Köhler, L., Mechanische und technische Clavierstudien. Op. 70.

3. Höheres Clavierspiel.

Um Wiederholungen zu vermeiden, muss hier auf den Lehrgang im höheren Clavierspiel verwiesen werden.

C. Orgel.

1. Schulen.

Herzog, Prof. Dr. G., Orgelschule. Eine theoretisch-praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung des kirchlichen Orgelspiels. Erlangen, A. Deichert. 2 Thlr.

Eines der besten Werke, das mit Recht jedem Organisten empfohlen werden kann.

Ritter, A. G., Die Kunst des Orgelspiels. 3 Thle. 7¹/₃ Thlr. Erfurt, Körner.

Brandt, Aug., Praktische Elementar-Orgelschule. 2. Cursus. à 1 Thlr. 3 Sgr. Leipzig, Merseburger.

Brähmig, B., Theoretisch-praktische Orgelschule. In 3 Cursen. 4 Thlr. 21 Sgr. Leipzig, Merseburger.

Sattler, H., Theoretisch-praktische Orgelschule. In 2 Abtheilungen à 1 Thlr. Erfurt, Körner.

Oberhoffer, H., Die Schule des katholischen Organisten. Theoretisch-praktische Orgelschule. Op. 36. 2 Theile. 2 Thlr. 10 Sgr. Trier, Fr. Lintz.

Gebhardi, L. E., Theoretisch-praktische Orgelschule in Uebungen nebst Anweisung. 2. Aufl. 2 Theile. Op. 12. Brieg, F. Gebhardi. 1¹/₃ Thlr.

Schütze, Fr. W., Praktische Orgelschule nebst Handbuch. 2 Thlr. Leipzig, Arnold. 5. Aufl.

Davin, C. H., Theoretisch-praktische Organistenschule. Op. 9. 2 Thlr.

Rinck, Chr. H., Praktische Orgelschule. 6 Theile. à 1¹/₃ Thlr.

Helfer, A., Der praktische Organist; oder Schule des Orgelspiels. Op. 11.

Strube, C. H., Theoretisch-praktische Orgelschule.
2 Bände. 3¹/₄ Thlr.

Schneider, Fr., Handbuch des Organisten. 4 Theile.
Halberstadt, 1830, C. Brüggemann. 2. Theil.
Orgelschule.

Hohmann, Chr. H., Orgelschule. Eine theoretisch-
praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung des
Orgelspiels. 2 Kurse. Nürnberg, W. Schmid. 1859.
1¹/₂ Thlr.

2. Das kirchliche Orgelspiel.

Körner, G. W., Der angehende Organist. Sammlung
leichter und kurzer Orgelstücke von verschiedenen
Componisten in progressiver Folge. 2¹/₄ Thlr. Erfurt,
Körner.

Becker, C. Fr., Studien für Anfänger. Op. 14. 15 Sgr.
Rinck, Ch. H., 40 leichte Präludien. Op. 37. 23 Sgr.
— 12 Orgelstücke zum gottesdienstlichen Gebrauch.
Op. 94, 96, 100. à 12¹/₂ Sgr.

Theile, J., Orgelcompositionen. Erfurt, Körner.

Fischer, M. G., 48 kleine Orgelstücke für Anfänger.
Op. 13. 1 Thlr.

Ett, Casp., Cadenzen, Versetten, Präludien und Fugen.
2. Aufl. von F. Riegel. München, Central-Schul-
bücher-Verlag. 1864.

Kühmstedt, Fr., 25 leichte und melodische Vor-
spiele. Op. 5. 2 Hefte à 15 Sgr.

Herzog, J. G., 15 Orgelstücke zur Uebung und zur
kirchlichen Anwendung. Heft 1, 2. à 12¹/₂ Sgr.

Bodenschatz, S. H., 12 Orgelstücke. Op. 12.
12¹/₂ Sgr. — 10 Präludien, Fugen und Fugetten. 20 Sgr.

Orgel-Archiv, herausgegeben von Becker und A. Ritter. Heft 1—4 à 20 Sgr.

Körner, G. W., Der vollkommene Organist, oder Mustersammlung der verschiedenartigsten Orgelcompositionen älterer und neuerer Zeit. 2 Bände. à 1½ Thlr.

Hesse, Ad., 6 Orgelstücke. Op. 77. 15 Sgr.

3. Das virtuose Orgelspiel.

Schneider, J., Studien für die Orgel zur Erreichung des obligaten Pedalspiels. Op. 48. 1 Thlr. 15 Sgr. Erfurt, Körner.

Thomas, G. Ad., Etuden für die Orgel zur höheren Ausbildung der Pedaltechnik mit Bezeichnung der Applikatur. Op. 2. 2 Hefte à 22½ Sgr. Leipzig, Fr. Hofmeister.

Körner, G. W., Neues Orgel-Journal. Auswahl von Orgelcompositionen aller Art, zur allseitigen Ausbildung, zum Concertvortrag und zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. 2 Bände à 1 Thlr., Erfurt, Körner.

Becker, C. Fr., Cäcilia. Tonstücke zum Studium, Concertvortrag und zum Gebrauch beim Gottesdienste. 3 Bände à 1½ Thlr.

Kühmstedt, Fr., Gradus ad Parnassum, oder Vorschule zu Seb. Bach's Clavier- und Orgelcompositionen in Präludien und Fugen durch alle Tonarten. 6 Hefte à 28 Sgr. Ausgezeichnetes Orgelwerk. — Orgelsonaten 3 Nr.

Körner, G. W., Fugenschule, oder das höhere Orgelspiel. 3 Thlr.

- Ritter, A. G., Transscriptionen für die Orgel. Op. 26.
 — Poesien zum Studium und zum Concertvortrag.
 15 Sgr.
- Krebs, J. L., Gesamtausgabe der Orgelstücke.
- Schumann, R., 6 Fugen über BACH. Op. 60.
 1 $\frac{1}{2}$ Thlr.
- Mendelssohn-Bartholdy, F., 6 Orgelsonaten.
 Op. 65. 3 Thlr.
- Körner, G. W., Der Orgelvirtuos.
- Händel, F. G., Fugen. Erfurt, Körner.
- Bach, J. S., Orgelcompositionen. Kritisch-correcte
 Ausgabe von Griepenkerl und Roitsch. Leipzig,
 Peters. 8 Bände à 3 $\frac{1}{2}$ Thlr.

D. Violin.

1. Schulen.

- Baillot, J. P., L'art du Violon. Die Kunst des
 Violinspiels. Mainz, Schott. 7 $\frac{3}{4}$ Thlr.
- Campagnoli, B., Nouvelle Méthode de la Mécanique
 progressive du Jeu de Violon. Leipzig, Breitkopf
 & Härtel.
- Brähmig, B., Praktische Violinschule. Leipzig,
 Merseburger.
- Burg, R., Das Büchlein von der Geige oder die
 Grundmaterialien des Violinspiels. Leipzig, C. F.
 Kahnt.
- David, Ferd., Violinschule. Leipzig, Breitkopf &
 Härtel. 3 Thlr. 10 Sgr.
- Henning, C., Praktische Violinschule. 3 Theile.
 2 $\frac{1}{2}$ Thlr. Zeitz, Schieferdecker.

- H o h m a n n, Ch. H., Praktische Violinschule. 5 Curse.
à 18 Sgr. Nürnberg, W. Schmid. Offenbach, Jos.
André. Nördlingen, Beck.
- H o p p e, W., Der erste Unterricht im Violinspiel.
Leipzig, Merseburger. 9 Sgr.
- M o z a r t, Leop., Violinschule. Bei verschiedenen Ver-
legern. Leipzig. 2 Thlr.
- R i e s, Hub., Violinschule für den ersten Unterricht.
Leipzig, Hofmeister. 3 Thlr.
- R o d e, Kreutzer und Baillot, Violinschule des
Pariser Conservatoriums. Verschiedene Ausgaben.
2 Thlr.
- S c h ö n, M., ABC des Violinspiels. Op. 32. Breslau,
Leuckart. 15 Sgr.
- S o l l e, F., Praktische Violinschule. 6 Lief. Langen-
salza, Gressler.
- S p o h r, L., Grosse Violinschule. Wien, Haslinger.
10 Thlr.
- S t r a u b, C. G., Kurze Anleitung zum Violinspielen.
5. Aufl. Esslingen, Conrad Weyhardt.
- T i s c h l e r, J., Methodische Elementar-Violinschule.
3 Thlr. Landshut, J. Thomann.
- V o l k m a r, Dr. Wilh., Violinschule. Op. 2. Wolfen-
büttel, Holle. 22¹/₂ Sgr. — Kassel, Fischer.
- W e i s s, J., Praktische Violinschule. 1 Thlr.
- W i c h t l, G., Praktische Violinschule. Op. 11. 2 Thlr.
- W o h l f a h r t, H., Praktische Violinschule für Kinder.
Meissen, Gödsche. 1 Thlr.
- W r a n i t z k y, P., Violinfundament oder kurzgefasste
Violinschule. 15 Sgr.

Zimmermann, Praktische Violinschule. 33 Hefte
à 10 Sgr. Dresden, Meser.

2. Elementarunterricht.

a. Unterste Stufe.

Krieger, Ferd., Technische Studien für das Violin-
spiel (dedidié Ferd. David). Leipzig, R. Forberg.
Mazas, Fr., 75 Etudes melodiques et progressives.
Suite I. 2 Thlr. 12 Sgr.

Weingarten, P., Violinübungen für Anfänger und
Geübtere. Heft I. 10 Sgr.

Böhmer, C., Intonationsstücke in allen Tonarten für
angehende Violinspieler. 2 Lief. à 25 Sgr.

Beriot, Ch. de, 12 kleine Duos für 2 Violinen.
Op. 87. 1 Thlr.

Vanhal, J., 8 Duetten. 3 Hefte à 10 Sgr.

Wunderlich, J., Die kleinen Virtuosen. 6 leichte
Piecen für 2 Violinen. Op. 30. 15 Sgr.

Mazas, Fr., 12 kleine Duos für 2 Violinen. Op. 38.
1 Thlr. 6 Sgr.

b. Höhere Stufe.

Baillot, P., Tägliche Uebungen. 2 Hefte à 22¹/₂ Sgr.

Mazas, Fr., Etudes brillantes. Op. 36. 2 Thlr. 12 Sgr.

Henning, C., Kleine Virtuosenschule. 20 Sgr.

Böhmer, G., Die chromatische Tonleiter in 12 Studien.
1 Thlr.

Mozart, 12 Duos für 2 Violinen. Op. 70. 2 Lief.
à 1 Thlr. 5 Sgr.

Küffner, Jos., 6 Duos faciles et progressives. Op. 132.
2 Hefte. 2 Thlr. 8 Sgr.

Alard, D., Etudes melodiques et progressives pour
2 Violinen. Op. 10. 25 Sgr.

3. Höherer Violinunterricht.

a. Untere Stufe.

Kreutzer, R., 40 Etudes ou Caprices. Leipzig, Senff.
Mayseder, J., 6 Etudes. Op. 29. 20 Sgr.

Baillot, 12 Caprices ou Etudes. 2 Hefte à 25 Sgr.

Spohr, L., Etudes tirées des Oeuvres. Cahier 1, 2
à 20 Sgr.

Beriot, 10 Etudes ou Caprices. Op. 9. 1 Thlr.

Mazas, Fr., Etudes artistiques. 2 Thlr. 12 Sgr.

Campagnioli, 30 Préludes dans tous les tons maj.
et min. servant d'Etude. 20 Sgr.

Bach, J. S., 6 Sonaten mit Fingersatz und Bogenstrich
von F. David. 3 Liefr. à 1 Thlr.

Baillot, 50 Etudes sur la Gamme pour 2 Violinen.
20 Sgr.

Fiorillo, F., 6 Duos für 2 Violinen. Op. 14. 2 Hefte.
à 25 Sgr.

Viotti, J. B., 3 Duos für 2 Violinen. Op. 21. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Campagnioli, 3 Duos conc. Op. 9. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Ries, H., 3 Duos für 2 Violinen. Op. 5. 2 Thlr.

Viotti, J. B., 3 Trios pour 2 Viol. et Cello. Op. 8.
 $1\frac{2}{3}$ Thlr.

Kreutzer, R., 3 Trios brillant. pour 2 Viol. et Bass.
Op. 16. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Haydn, J., 3 Trios für Violine, Viola und Bass.
Op. 53. $1\frac{1}{6}$ Thlr.

- Beethoven, L. v., Trios. Op. 3.
 Haydn, J., Quartetten. Leipziger Ausgabe in Partitur
 Heft 14 Nr. 3 in C, 2. Nr. 1 in C-moll. 5 Nr. 1 in
 G, 12 Nr. 2 in D, 13 Nr. 3 in Es, 16 Nr. 3 in
 F-moll, 17 Nr. 3 in Es, Nr. 2 in D, 23 Nr. 1 in
 H-moll, Nr. 2 in Es.
 Spohr, L., 2 Quartetten. Op. 15. — 3 Quartetten.
 Op. 74. — Quartett. Op. 36.
 Mozart, W. A., 10 Quartetten in G, D-moll, B, Es,
 A, G, D, F, B und D.
 Schubert, F., Quartett. Op. 29.
 Mozart, 5 Quintetten.
 Haydn, Quintett. Op. 88.
 Spohr, Quintetten. Op. 33, 69, 91.

b. Höhere Stufe.

- David, Ferd., 6 Capricen. Op. 9, 20. Leipzig,
 Kistner. — Dur und Moll. 25 Etuden, Capricen
 und Charakterstücke. Op. 39. Leipzig, Breitkopf
 & Härtel.
 Tartini, L'art de l'archet. Offenbach, André.
 Alard, D., Etudes artistiques. Op. 19.
 Vieuxtemps, H., 6 Etudes de Concert. Op. 16.
 Joachim, 3 Cadenzen zu Beethovens Concerten.
 Op. 61.
 Paganini, 24 Capricen. Op. 1. — Etudes en 60 Var.
 Op. 14. 3 Liefr. à 20 Sgr.
 David, Ferd., Die hohe Schule des Violinspiels.
 Concert-Studien. Sammlung von Solo-Compo-
 sitionen berühmter älterer Meister, genau bezeichnet

und mit Hinweglassung der Begleitung herausgegeben
 von F. David. Heft I: Viotti, Concerte Nr. 22,
 23, 28, 29. Heft II: Rode, Concerte Nr. 4, 6.
 Heft III: Kreutzer, Concerte Nr. 13, 14, 18, 19.
 David, F., Concerte. Op. 10, 14, 23 mit Pianoforte.
 Beriot, Concerte. Op. 32, 44, 45 mit Pianoforte.
 Spohr, Concerte. Op. 1, 128 mit Pianoforte.
 Joachim, J., Concert in ungarischer Weise mit
 Pianoforte. Op. 11.
 Vieuxtemps, Concerto mit Pianoforte. Op. 19, Nr. 2.
 Schubert, Fr., Grande Quatuor in D-moll.
 Mendelssohn, 3 grande Quatuor. Op. 44.
 Spohr, Quatuors. Op. 43, 61, 68, 83, 93.
 Schumann, 3 Quartette. Op. 41.
 Beethoven, 6 Quatuors. Op. 18. — 3 Quat. Op. 59.
 Quat. Op. 74, 75, 95, 127, 131, 132, 135.
 Mendelssohn, Quintuor. Op. 18.
 Schumann, Quintett. Op. 44.
 Beethoven, Quintette. Op. 5, 20, 29, 87.
 Mozart, 3 gr. Sextuors.
 Spohr, Sextett. Op. 140.
 David, F., Sextett. Op. 38.
 Beethoven, Sextett. Op. 20.
 Mendelssohn, Octett. Op. 20.
 Schubert, Fr., Octett. Op. 166.
 Spohr, Nonetto. Op. 31.
 Rode, P., 13 Concerte mit Orchester.
 Viotti, Concerte Nr. 12, 18, 20, 25, 26, 27, 28, 29.
 Mozart, Concert. Op. 76 in Es.
 Spohr, 13 Concerte.
 Mendelssohn, Concert. Op. 64 in E-moll.

Vieuxtemps, Concerte. Op. 10, 19.

Beethoven, Concert. Op. 61 in D.

David, Concerte. Op. 16, 17. 23, 24, 35.

E. Andere Instrumente.

Bruni, B., Viola-Schule nebst 25 Etuden. $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Fröhlich, J., Violaschule. 4 Thlr. 8 Sgr.

Kummer, F. A., Violincello-Schule nebst 92 Uebungen. Op. 60. $3\frac{1}{2}$ Thlr. Leipzig, Fr. Hofmeister.

Baillot, Violincello-Schule. $2\frac{5}{6}$ Thlr.

Dotzauer, J. F., Praktische Schule des Violoncellospiels. 4 Hefte.

Fröhlich, F., Contrabassschule. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Franke, F. C., Anleitung, den Contrabass zu spielen. 3 Thlr.

Hugot und Wunderlich, Flötenschule des Pariser Conservatoriums. 2 Thlr.

Fürstenau, A. B., Flötenschule. Op. 42. 3 Thlr.

Devienne, F., Neue vollständige theoretisch-praktische Flötenschule. $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Fröhlich, Clarinettenschule. 1 Thlr. 6 Sgr.

Bärman, H., Clarinettenschule.

Beer, Fr., Vollständige Clarinettenschule. $1\frac{5}{6}$ Thlr.

Sellner, Jos., Theoretisch-praktische Oboeschule. 3 Theile. $9\frac{1}{3}$ Thlr.

Fröhlich, J., Oboenschule. Theil II der vollständigen theoretisch-praktischen Musikschule. 3 Thlr. 22 Sgr.

Fröhlich, Fagottschule. $1\frac{1}{5}$ Thlr.

Neukirchner, W. V., Theoretisch-praktische Anleitung zum Fagottspiel. $2\frac{1}{2}$ Thlr.

- Roy, E., Nouvelle Méthode de Flageolets.
 Fröhlich, J., Hornschule. 24 Sgr.
 Duvernoy, F., Horn-Schule nebst 20 Duetten und
 4 Trios. 1 Thlr. 18 Sgr.
 Noblet, Klappenhornschule.
 Küffner, J., Principes élémentaires de la Musique et
 Gamme de Cornet à Pistons.
 Fröhlich, J., Trompetenschule. 20 Sgr.
 Wirth, A., Trompetenschule in 3 Abtheilungen.
 Fröhlich, J., Posaunenschule. 20 Sgr.
 Cornette, V., Posaunenschule. 2 Theile.
 Schulz, F. A., Kleine theoretisch-praktische Guitarre-
 schule. 20 Sgr.
 Backofen, J. G. H., Harfenschule. 2 Thlr. An-
 leitung zum Harfenspiel.

F. Theorie.

1. Elementartheorie.

- Schubert, F. L., ABC der Tonkunst oder das
 Wissenswürdigste für Musiker. 9 Sgr. Leipzig,
 Merseburger.
 Davin, C., Elementar-Musiklehre. 7^{1/2} Sgr.
 Krieger, Ferd., Die Elemente des Musikunterrichts,
 enthaltend die Grundzüge der allgemeinen Musik-
 lehre. 7^{1/2} Sgr. Leipzig, Merseburger. Besonders
 für die Hand der Schüler als Nachschlagebuch.
 Lobe, J. C., Katechismus der Musik. 12^{1/2} Sgr.
 Leipzig, J. J. Weber.
 Marx, A. B., Allgemeine Musiklehre. Leipzig, Breit-
 kopf & Härtel. 8. Aufl. 1869. 2 Thlr. 12 Sgr.

Wüerst, R., Die Elementartheorie der Musik und die Lehre von den Accorden. Berlin, Bote & Bock.

2. Physikalische Theorie.

Vogler, G. J., Data zur Akustik. Leipzig, 1801.

Chladni, E. F. F., Ueber Theorie des Klanges. Leipzig, 1787. — Neue Beiträge zur Akustik. Leipzig, 1817. $2\frac{2}{3}$ Thlr. — Lehrbuch der Akustik. Leipzig, 1830. $1\frac{2}{3}$ Thlr. — Beiträge zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau. Leipzig, 1821. — Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre. Mainz, 1827.

Opelt, F. W., Allgemeine Theorie der Musik, auf den Rhythmus der Klangwellenpulse gegründet. Leipzig, 1852. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Weber, E. H. und W., Wellenlehre, auf Experimente gegründet. Leipzig, 1825.

Bindseil, Akustik. Potsdam, 1839.

Pellisov, C. E., Ueber Schall, Ton, Knall und einige andere Gegenstände der Musik. Halle 1834.

Kützing, Carl, Beiträge zur praktischen Akustik. Leipzig, 1838. $2\frac{2}{3}$ Thlr.

Radau, R., Die Naturkräfte. 1. Band. Die Lehre vom Schall. München, Oldenbourg, 1869.

Schilling, G., Akustik oder die Lehre vom Klange. 18 Sgr.

Zamminer, F., Die Musik und die musikalischen Instrumente. Giessen, 1855.

Pohl, Dr. R., Akustische Briefe. Leipzig, 1853, Matthes. 20 Sgr.

- Widmann, Ben., Grundzüge der musikalischen Klanglehre, Leipzig, 1868, Merseburger. 15 Sgr.
- Ebrard, Dr. A., System der musikalischen Akustik. Erlangen, 1866.
- Mach, Dr. Ernst, Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie. Graz, 1867, Leuschner & Lubensky. 22^{1/2} Sgr.
- Tyndall, John, Der Schall. Acht Vorlesungen. Braunschweig, 1869, Vieweg & Sohn.
- Helmholtz, H., Lehre von den Tonempfindungen. Braunschweig, 1863.

3. Theorie der Tonsetzkunst.

- Kirnberger, J. Ph., Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie. Berlin, 1771—73. — Die Kunst des reinen Satzes. 2 Bände in 4 Theilen. Berlin, 1771—79. Letzteres das berühmteste Werk des Verfassers.
- Marpurg, F. W., Handbuch bei dem Generalbasse und der Composition. 3 Bände. Berlin, 1755. Geschichtlich werthvoll.
- Mattheson, J., Grosse Generalbassschule, 2. Aufl. Hamburg, 1731. — Kleine Generalbassschule. Hamburg, 1734. Sind von geschichtlicher Bedeutung.
- Sorge, G. A., Anleitungen zum Generalbasse. 1760. Ueberlebt.
- Knecht, J. H., Theoretisch-praktische Generalbassschule. Bozen. Veraltet.
- Türk, D. G., Anweisung zum Generalbassspielen. Wien, S. A. Steiner. Sonst sehr gesucht.

- Weber, Gottfr., Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst. 2 Bde à 3 Thlr. In vieler Beziehung neue Bahnen betretend.
- Albrechtsberger, J. G., Gründliche Anweisung zur Composition. Leipzig, 1790. 3 Thlr. — Generalbassschule. 3 Theile. 1 Thlr. Seine sämtlichen Schriften über Generalbass gab Seyfried in 3 Bänden heraus. Berühmt.
- André, S. A., Lehrbuch der Tonsetzkunst. 4 Bände. Offenbach, 1832—43. $10\frac{2}{3}$ Thlr.
- Sechter, S., Die Grundsätze der musikalischen Composition. 3 Theile. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1853. 5 Thlr. 25 Ngr.
- Schütze, F., W., Praktisch-theoretische Harmonielehre. $1\frac{1}{2}$ Thlr.
- Dehn, S. W., Theoretisch-praktische Harmonielehre. 1860. $1\frac{1}{3}$ Thlr. — Lehre vom Contrapunkt, Canon und von der Fuge. $1\frac{1}{2}$ Thlr.
- Widmann, B., Handbüchlein der Harmonie-, Melodie- und Formenlehre. 2. Aufl. 15 Sgr. — Generalbassübungen nebst kurzen Erläuterungen, grösstentheils nach E. A. Förster. 2. Aufl. 1867. Leipzig, Merseburger. $22\frac{1}{2}$ Sgr. — Formenlehre der Instrumentalmusik. 1862. Leipzig, Merseburger. 24 Sgr.
- Lobe, J. C., Katechismus der Composition. Leipzig, J. J. Weber. — Lehrbuch der musikalischen Composition. 4 Bände à 3 Thlr. Leipzig, 1858, Breitkopf & Härtel. — Vereinfachte Harmonielehre für Dilettanten. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie. 7. Aufl.
Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1861. 1 Thlr.

Krieger, Ferd., Die Lehre der Harmonie nach einer
bewährten praktischen Methode. 1 fl. 12 kr. Er-
langen, A. Deichert.

Dieses Lehrbuch ist nach pädagogischen Principien
abgefasst.

Hauptmann, M., Die Natur der Harmonik und
Metrik. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 Thlr.

Ein ausgezeichnetes Werk, das in keiner Biblio-
thek fehlen sollte.

Marx, A. B., Die Lehre von der musikalischen Com-
position. 4 Bände à 3 Thlr. Leipzig, Breitkopf &
Härtel. — Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre
Pflege. Leipzig, 1855, Breitkopf & Härtel. $2\frac{2}{3}$ Thlr.

Winkler, M., J., Harmonie- und Compositionslehre.
2 Bände. $3\frac{1}{2}$ Thlr. Nördlingen, Beck.

Geyer, Fl., Compositionslehre. 1. Theil. 2 Thlr.
Berlin, 1862.

Reicha, A., Vollständiges Lehrbuch der musikalischen
Composition.

Beethoven, L. v., Studien im Generalbass, Contra-
punkt und in der Compositionslehre. Herausgegeben
von Jgn. R. v. Seyfried. Wien, 1832, Haslinger.
 $2\frac{2}{3}$ Thlr.

Silcher, Fr., Harmonie- und Compositionslehre.
Tübingen, 1859.

Köhler, L., Leicht fassliche Harmonielehre. Königs-
berg, 1861.

Vincent, H. J., Die Einheit in der Tonwelt. Leip-
zig, Matthes. 25 Sgr.

Tirsch, Otto, System und Methode der Harmonielehre mit besonderer Berücksichtigung der neuesten physikalisch-physiologischen Untersuchungen über Tonempfindungen. Leipzig, 1868, Breitkopf & Härtel. 2 Thlr.

Diese beiden Werke sind besonderer Beachtung werth, weil ganz neue Systeme aufstellend.

Schubert, F. L., Instrumentationslehre. 2. Aufl. Leipzig, Merseburger. 9 Sgr. — Katechismus der Musikinstrumente. Leipzig, J. J. Weber.

4. Geschichte der Musik.

Forkel, J. N., Allgemeine Geschichte der Musik. 3 Bände. Leipzig, 1790—1803. Unvollendet.

Kiesewetter, R. G., Geschichte der europäisch-abendländischen Musik. 1834. 2. Aufl. 2 Thlr. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1846. Sehr werthvoll.

Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst. 2 Thlr. Leipzig, 1850 und 52.

Czerny, Ch., Umriss der ganzen Musikgeschichte. Op. 715. Mainz, Schott.

Frank, P., Geschichte der Tonkunst. 18 Sgr. Leipzig, Merseburger, 1863.

Brendel, Fr., Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 4. Aufl. 3 Thlr. Leipzig, Matthes, 1870. — Grundzüge der Geschichte der Musik. 5. Aufl. 10 Sgr. Leipzig, Matthes, 1861. Mit diesem Werke wurde die musikalische Geschichtschreibung in neue Bahnen gelenkt.

Reissmann, A., Allgemeine Geschichte der Musik. München, Fr. Bruckmann, 1863. 3 Bände.

Alsleben, Jul., Abriss der Geschichte der Musik.
Berlin, 1862.

Ambros, A. W., Geschichte der Musik. Bis jetzt
sind 3 Bände erschienen. Breslau, Leuckart, 1864.

In Hinsicht auf gründliches Quellenstudium aus-
gezeichnet.

5. Aesthetik.

Griepenkerl, Dr. W. R., Lehrbuch der Aesthetik.
2 Theile. Braunschweig, 1827.

Carriere, M., Aesthetik, die Idee des Schönen und
ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst.
2 Bde. Leipzig, 1849.

Vischer, Th., Aesthetik oder Wissenschaft des
Schönen. 3 Theile. 2. Abschnitt 4. Heft über
Musik. Reutlingen, 1846 — 1857.

Schubart, Chr. Fr. D., Ideen zu einer Aesthetik
der Tonkunst. Wien, 1806.

Hand, F., Aesthetik der Tonkunst. 2 Theile. 3 Thlr.
Leipzig, 1847.

Ambros, Dr. A. W., Die Grenzen der Musik und
Poesie. Leipzig, 1860. Matthes. 24 Sgr.

Kullak, Dr. A., Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig,
1858, Matthes. 25 Sgr.

Hanslick, Ed., Vom Musikalisch-Schönen. 2. Aufl.
Leipzig, 1858. 15 Sgr. Zu gleicher Zeit mit diesem
studire man:

Laurencin, Dr. P. Graf, Dr. Hanslick's Lehre vom
Musikalisch-Schönen. Leipzig, Matthes. 20 Sgr.

6. Werke über Gesang, Anatomie und Physiologie.

Drath, Th., Der Gesanglehrer und seine Methode.
Berlin, 1865.

Eyrel, Fz., Physiologie der menschlichen Tonbildung
nach den neuesten Forschungen gemeinfasslich dar-
gestellt. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1860. 2^{1/2} Thlr.

Guttmann, Oskar, Gymnastik der Stimme, gestützt
auf physiologische Gesetze. Leipzig, J. J. Weber.
20 Sgr. Sehr werthvoll.

Kudelka, J., Analyse der Laute der menschlichen
Stimme vom physikalisch-physiologischen Standpunkte.
Linz, 1856.

Liskovius, Dr. K. F. S., Theorie der Stimme.
Leipzig, 1814. — Physiologie der menschlichen
Stimme. Leipzig, 1846.

Mayer, Ueber den Bau des Organs der Stimme.
Bonn, 1852.

Merling, Jul., Der Gesang in der Schule, seine Be-
deutung und Behandlung. Leipzig, Merseburger,
1856. 15 Sgr.

Merkel, Anatomie und Physiologie des menschlichen
Stimm- und Sprach-Organes. Anthropophonik.
Leipzig, 1857.

Müller, Joh., Handbuch der Physiologie des Menschen.
2 Bände. Koblenz, 1837. 3. Aufl.

Nehrlich, C. G., Die Gesangkunst physiologisch,
psychologisch, ästhetisch und pädagogisch dargestellt.
Leipzig, 1860. 3 Thlr. Ein ausgezeichnetes Werk.

- Schwarz, Dr. W., System der Gesangkunst nach physiologischen Gesetzen. Hannover, Helwing, 1857. 1 Thlr. — Die Musik als Gefühlssprache, im Verhältniss zur Stimm- und Gesangsbildung. Leipzig, J. J. Weber. 6 Sgr. — Vollständiges Lehrbuch der Gesangkunst. Magdeburg, 1858. — System der Gesangkunst. Berlin 1867.
- Seiler, E., Altes und Neues über die Ausbildung des Gesangorganes. Leipzig, 1867.
- Sieber, Ferd., Lehrbuch der Gesangkunst. Magdeburg, Heinrichshofen. 3 Thlr. — Katechismus der Gesangkunst. Leipzig, J. J. Weber, 1862. 15 Sgr. Ein treffliches Werkchen!
- Weiss, G. G., Allgemeine Stimmbildungslehre für Gesang und Rede. Braunschweig, Vieweg & Sohn. 1 $\frac{1}{3}$ Thlr. 1869.
- Wieck, Fr., Clavier und Gesang. Leipzig, F. Whistling, 1853. 20 Sgr.

7. Werke über Clavierspiel.

- Bach, Ph. E., Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin, 1856.
- Czerny, Ch., Briefe über Clavierspiel.
- Elterlein, E. v., Beethoven's Clavier-Sonaten. 3. Aufl. Leipzig, Matthes, 1866. 20 Sgr.
- Marx, A. B., Anleitung zum Vortrage Beethoven'scher Clavierwerke. Berlin, O. Janke. 1863. 1 Thlr.
- Ramann, L., Die Musik als Gegenstand der Erziehung. Leipzig, Merseburger. Besonders empfehlenswerth.

- Kinkel, Johanna, 8 Briefe über Clavierunterricht.
- Knorr, Jul., Wegweiser für Clavierspieler. Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts-Literatur. Leipzig, C. F. Kahnt. 10 Ngr.
- Köhler, L., Der Clavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Rathschläge. 3. Aufl. Leipzig, J. J. Weber. Ein ausgezeichnetes Werk. — Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik.
- Kullak, Ad., Aesthetik des Clavierspiels. 1860. Berlin, Guttentag.
- Lange, Rud., Der Elementarunterricht auf dem Pianoforte. 16 Sgr.
- Schilling, G., Der Pianist.
- Schubert, F. L., Das Pianoforte und seine Behandlung. Leipzig, Merseburger, 1864. 9 Sgr.
- Köhler, L., Der Clavierfingersatz in einer Anleitung zum Selbstfinden systematisch dargelegt. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Chwatal, F. X., Führer durch die Pianoforte-Literatur. Magdeburg, Heinrichshofen. 7¹/₂ Sgr.
- Paul, Dr. Oskar, Die Geschichte des Claviers. Leipzig, A. H. Payne. 2 Thlr. 15 Sgr.
Sehr empfehlenswerth.
- Eisenstein, E., Die Reinheit des Claviervortrages. Graz, Leuschner & Lubensky. 2 Thlr.
- van Bruyck, C., Technische und ästhetische Analysen des wohltemperirten Claviers. Leipzig, 1867, Breitkopf & Härtel. 1 Thlr.
- Tschirch, Jul., Aus der Clavierstunde. Bunzlau, A. Appun. 2¹/₂ Sgr.

Fuchs, K., Virtuos und Dilettant. Ideen über Clavierunterricht und reproductive Kunst. Stralsund, C. Topp.

8. Encyclopädische Werke.

Frank, P., Taschenbüchlein des Musikers. 1 Bdchn. 4^{1/2} Sgr. Leipzig, Merseburger.

Gollmick, C., Handlexicon der Tonkunst. 2 Theile. 25 Sgr. Offenbach, 1857, André.

Krüger, A., Musikalisches Fremdwörterbuch. 7^{1/2} Sgr. Langensalza, Gressler.

Schucht, Dr. J., Wegweiser in die Tonkunst. Leipzig, Matthes, 1869. 15 Sgr.

Gerber, Neues historisches biographisches Lexicon der Tonkünstler. 4 Bände. Leipzig, Peters, 1829—33. 6 Thlr.

Schilling, G., Universal-Lexicon der Tonkunst. 7 Bände. 7^{3/4} Thlr. Stuttgart, 1835—38.

Gathy, A., Musikalisches Conversations-Lexicon. Leipzig, Schuberth, 1835.

Bernsdorf, E. E., Universal-Lexicon der Tonkunst. 36 Lief. à 10 Sgr. Offenbach, André.

Paul, Dr. O., Handlexikon der Tonkunst. 6 Lief. à 18 Sgr. Leipzig, H. Weissbach.

Dommer, Arrey v., Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicons von H. Ch. Koch. 8 Lief. à 20 Sgr. Heidelberg, J. C. B. Mohr. 1864.

Mendel, Herm., Musikalisches Conversations-Lexicon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. 60 Lief. à 5 Sgr. Berlin, L. Heimann, 1869.

9. Zeitschriften.

Euterpe. Zeitschrift für Deutschlands Volksschullehrer von E. Hentschel. Begründet 1841. Jährl. 10 Nrn. 1 Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik, begründet von R. Schumann 1834, später an Fz. Brendel und nach dessen Tod an Dr. H. Zopff übergegangen. Jährl. 52 Nrn. $5\frac{2}{3}$ Thlr.

Signale für die musikalische Welt, herausgegeben von Bartolf Senff. Begründet 1843. Jährl. 52 Nrn. 2 Thlr.

Echo. Berliner Musikzeitung. Jährl. 52 Nrn. 2 Thlr.

Süddeutsche Musikzeitung. Jährl. 52 Nrn. 1 Thlr. 18 Sgr.

Neue Berliner Musikzeitung von Bock. Jährl. 52 Nrn. 3 Thlr.

Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig, Rieter-Biedermann.

Die Tonhalle. Organ für Musikfreunde, begründet von Dr. Oscar Paul. Jährl. 52 Nrn. 2 Thlr.

Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler und Musikfreunde, begründet von Dr. Oscar Paul 1870. Jährl. 52 Nrn. 2 Thlr.

Verlag von Moritz Schäfer in Leipzig.

Lehrbücher der Musik.

Erster Band.

Handbuch der Tonsetzkunst.

Kurzgefasster Unterricht im Generalbass, der Harmonielehre und des Contrapunktes. Nebst einem Anhang: Bemerkungen über die alten Kirchentonarten und ihren Gebrauch. Mit vielen erläuternden Notenbeispielen.

Für Schulen u. zum Selbstunterricht verfasst von **Karl Santner**.
Elegant brochirt. Preis 1 Thlr.

Zweiter Band.

Die Instrumentalmusik

in ihrer Theorie und ihrer Praxis oder die Hauptformen und Tonwerkzeuge der Concert-, Kammer-, Militär- u. Tanzmusik, wissenschaftlich und historisch erläutert für

Tonkünstler und Musikfreunde von **F. L. Schubert**.
Elegant brochirt. Preis 1 Thlr. 10 Groschen.

Dritter Band.

Der rationelle Musikunterricht.

Versuch einer musikalischen Pädagogik und Methodik für Künstler, Pädagogen und Musikfreunde von
Ferdinand Krüger.

Robert Wittmann's

Methodische Unterrichtsbriefe

für das Pianoforte in progressiver Folge bis zur vollkommensten Correctheit, Technik und Nuancirung nach den Grundsätzen der grössten Meister arrangirt.

Erster bis achtzehnter Brief. Preis à 5 Ngr.

Lehrer und Schüler erhalten hierdurch ein Lehrmittel in die Hand, wodurch sich in Kürze die grössten Resultate erzielen.

F. L. Schubert's

Pianoforteschule für die Jugend.

Mit Uebungsbeispielen in progressiver Steigerung. Preis 1½ Thlr.

Diese Pianoforteschule ist bis jetzt allgemein als die practischste anerkannt, welche der Jugend zu einem sichern, guten und schnellen Erlernen des Pianofortespiels in die Hand gegeben werden kann.

J. A. Zechel.

Kleine Uebungsstücke nach Volksmelodien für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Heft 1. Preis 15 Groschen.

Verlag von Moritz Schäfer in Leipzig.

Concordia.

**Anthologie classischer Volkslieder für Pianoforte und Gesang.
Erster Band. Preis 2 Thlr.**

Diese Sammlung hilft einem längst gefühlten Bedürfniss ab, indem sie alle Lieder, älteren und neueren Ursprungs, welche bis jetzt zerstreut waren, mit Text, Melodie und Harmonie vereinigt, bieten wird. Die beiden letzteren sind so innig verwebt, dass sie bequem am Pianoforte ausgeführt werden können und auch ohne Gesang, als „Lieder ohne Worte“, vieles Vergnügen bereiten.

Die Harfe.

**Anthologie geistlicher Lieder zur Erbauung am häuslichen Heerd
für Pianoforte und Gesang. Preis 2 Thlr.**

Die Harfe soll für Jeden ein Erbauungsbuch sein. Sie enthält Choräle, Psalmen, Chorsätze für alle Kirchenfeste, Lieder zum Preise der Natur, Morgen- und Abendgesänge, Familienfestklänge, Trauer- und Trostlieder.

Franz Schubert's Lieder für Pianoforte und Gesang.

Herausgegeben von Robert Wittmann. 1. Heft à 7½ Gr.

Franz Schubert's Lieder werden hier in einer Ausgabe geboten, die sich von den übrigen Editionen insofern unterscheidet, als der Herausgeber beim Arrangement vorzugsweise den Dilletantismus, vor Allem aber die musikliebende Familie im Auge hatte.

Oper und Lied im Salon.

**Auswahl der schönsten Arien, Duetten und Lieder der grössten
Meister älterer und neuerer Zeit mit Clavierbegleitung.**

2 Lieferungen gr. 4°. Preis à 7½ Gr.

Nessler Op. 9.

Sechs Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Preis 20 Gr. Inhalt: Ich habe dir Alles gegeben (Bunge), Geheimniss (Prutz), Und du versagst es mir (Böttger), Ich hab' um Dich geweinet (Bunge), Um Liebe (Banck), Rath (Böttcher).

Nessler Op. 10.

Zwei Lieder aus der Fremde (Lithauische Gedichte) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Preis 10 Gr.

Inhalt: Lied der Waise. Am Mühlenstein.

Liebe Op. 67.

Sechs Lieder von Heinr. Stein für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. Mein schönster Kirchengang.

Nr. 2. Sängertestament. Preis à 5 Ngr.

Verlag von Moritz Schäfer in Leipzig.

Nessler Op. 8.

Von der Wiege bis zum Grabe. Liedercyclus mit verbindender Declamation. Dichtung von Heinrich Stein. Für vierstimmigen Männerchor und Solo mit Pianofortebegleitung.

Partitur 22¹/₂ Gr., 4 Stimmen 1 Thlr., Textbuch 1 Gr.

Nessler Op. 11.

Drei Volkslieder für vierstimmigen Männerchor componirt.

Preis Partitur und Stimmen 15 Gr.

Nessler Op. 13.

Zwei Volkslieder im Volkston für vierstimmigen Männerchor.

No. 1. Wenn sich zwei Herzen scheiden (Geibel). No. 2. Schöne Wiege meiner Leiden (Heine).

Preis Partitur und Stimmen 15 Gr.

Hermes Op. 16.

Vier Lieder für Männergesang.

1. Heft. Preis Partitur und Stimmen 15 Gr.

Hermes Op. 17.

Vier Lieder für Männergesang.

2. Heft. Preis Partitur und Stimmen 15 Gr.

Liebe Op. 66.

Mein Vaterland. Gedicht von A. Katsch. Für vierstimmigen Männerchor componirt.

Preis Partitur und Stimmen 7¹/₂ Gr.

Leipziger Liederkranz.

Sammlung von Compositionen für mehrstimmigen Männergesang, herausgegeben von H. Pfeil.

Heft 1—4 à Partitur und Stimmen 15 Gr.

Hamma, B.

Sechs Lieder im Volkston für Frauen- und Männerstimmen componirt.

3 Hefte. Preis Partitur und Stimmen à 15 Gr.

Inhalt: 1. Wenn sich zwei Menschen lieben. 2. Schwäbisches Volkslied. 3. Zum Abschied (Werfer). 4. Wem Gott ein braves Lieb bescheert (Corrodi). 5. Mailiedchen (Sturm). 6. Im Feld des Morgens früh (Bauer).

Verlag von Moritz Schäfer in Leipzig.

Lehrbücher der Musik.

Erster Band.

Handbuch der Tonsetzkunst.

Kurzgefasster Unterricht im Generalbass, der Harmonielehre und des Contrapunktes. Nebst einem Anhang: Bemerkungen über die alten Kirchentonarten und ihren Gebrauch. Mit vielen erläuternden Notenbeispielen.

Für Schulen u. zum Selbstunterricht verfasst von **Karl Santner.**
Elegant brochirt. Preis 1 Thlr.

Zweiter Band.

Die Instrumentalmusik

in ihrer Theorie und ihrer Praxis oder die Hauptformen und Tonwerkzeuge der Concert-, Kammer-, Militär- u. Tanzmusik, wissenschaftlich und historisch erläutert für

Tonkünstler und Musikfreunde von **F. L. Schubert.**
Elegant brochirt. Preis 1 Thlr. 10 Groschen.

Dritter Band.

Der rationelle Musikunterricht.

Versuch einer musikalischen Pädagogik und Methodik für Künstler, Pädagogen und Musikfreunde von
Ferdinand Krieger.

Robert Wittmann's

Methodische Unterrichtsbriefe

für das Pianoforte in progressiver Folge bis zur vollkommensten Correctheit, Technik und Nuancirung nach den Grundsätzen der grössten Meister arrangirt.

Erster bis achtzehnter Brief. Preis à 5 Ngr.

Lehrer und Schüler erhalten hierdurch ein Lehrmittel in die Hand, wodurch sich in Kürze die grössten Resultate erzielen.

F. L. Schubert's

Pianoforteschule für die Jugend.

Mit Uebungsbeispielen in progressiver Steigerung. Preis 1½ Thlr.

Diese Pianoforteschule ist bis jetzt allgemein als die practischste anerkannt, welche der Jugend zu einem sichern, guten und schnellen Erlernen des Pianofortespiels in die Hand gegeben werden kann.

J. A. Zechel.

Kleine Uebungsstücke nach Volksmelodien für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Heft 1. Preis 15 Groschen.

Krieger, Ferdinand

Der rationelle Musikunterricht Versuch einer musikalischen Pädagogik und
Methodik für Künstler, Pädagogen und Musikfreunde

Leipzig 1870

Mus.th. 1819

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598849-2